Eugen Kilian als Künstlerische Persönlichkeit

Eugen Kilian

als künstlerische Persönlichkeit

Regisseur, Schriftsteller

und Dramaturg

1918

München bei Georg Müller

Eugen Kilian

Digitized by Google

Digitized by Google

Eugen Kilian

als künſtleriſche Perſönlichkeit, Regiſſeur,
Schriftſteller und Dramaturg

Zu ſeinem 25jährigen Bühnenjubiläum

1 * 9 * 1 * 8
Georg Müller Verlag München

Digitized by Google

907
Kil
I 37

Inhalt.

Herbert Eulenberg, Terzinen für Eugen Kilian . 2

I. Allgemeine Würdigungen.

1—4. Vier Briefe von Excellenz von Bürklin 3
„ Friedrich Kayßler 4
„ Dr. Heinrich Lilienfein . . . 4
„ Wilhelm Weigand 5
5. Richard Gſell, Regiſſeur am Stadttheater zu Straßburg, Kilian, der Erwecker und Förderer 8
6. Wilhelm Zentner, Eugen Kilians künſtleriſche Perſönlichkeit 20
7. Dr. Julius Bab, die „Bildung" der Bühnenleiter . . 24
8. Prof. Dr. Hans Devrient, Regiſſeur, Dramaturg und Theaterhiſtoriker 28
9. Hofrat Dr. Heinrich Vierordt, Eugen Kilian und Rudolf Conſentius 33

II. Kilian als Regiſſeur.

10. Dr. Stefan Zweig, Dramatiker und Regiſſeur . . . 37
11. Dr. Karl Heine, der lateiniſche Regiſſeur 38
12. Prof. Dr. Hugo Dinger, der Doktor-Regiſſeur . . . 42
13. Dr. Hans Lebede, der Regiſſeur als Erzieher 48
14. Ernſt Legal, Oberregiſſeur des Hoftheaters zu Wiesbaden, über die Pflege der Schauſpielkunſt 59
15. Robert Kohlrauſch, Shakeſpeare-Rettungen 64
16. Bruno Stürmer, Schauſpielregie und Muſik 69
17. Wilhelm Schlang, Aus Karlsruher Tagen 74
18. Rudolf Karl Goldſchmit, Kilians Tätigkeit am Karlsruher Hoftheater 76
19. Dr. Rudolf Weinmann, Rittmeiſter, z. Zt. im Felde, München als Theaterſtadt und Eugen Kilian 81

M566185

Digitized by Google

III. Kilian als Schriftsteller und Dramaturg.

20. Dr. Alfred Mensi von Klarbach, Kilian als Schriftsteller 90
21. Ferdinand Gregori, Regisseur und Mitglied der Reinhardtbühnen, Berlin, Eugen Kilian als Dramaturg . . 93
22. Prof. Otto Francke, Eugen Kilian und Weimar . . . 94
23. Prof. Dr. Ernst Traumann, die Aufgabe des Theaters im „Neuen Deutschland“ 96
24. Georg Richard Kruse, Direktor des Lessingmuseums, Musikalisches in Kilians „Dramaturgischen Blättern“ . . 105
25. Hans Lotz, Regisseur in Hildesheim, Kilians Bühneneinrichtungen des „Götz von Berlichingen“ und seine theatergeschichtlichen Arbeiten zur Bühnengeschichte des Werkes 110
26. Dr. Hans Waag, Intendant des Metzer Stadttheaters, Schillers Wallenstein als einteiliges Theaterstück . . . 113
27. Jarolav Kvapil, Direktor des böhmischen Landestheaters in Prag, Eugen Kilians einteiliger Wallenstein in Böhmen 122
28. Dr. Robert Hessen, die Zeit im „Wallenstein“ . . . 124
29. Dr. Paul Ernst, Minna von Barnhelm 131
30. Dr. Alwin Kronacher, Oberspielleiter und Dramaturg des Bremer Stadttheaters, Hebbels „Genovefa“ auf der Bühne 135
31. Dr. Ernst Leopold Stahl, der Düsseldorfer Dramaturg Karl Leberecht Immermann 139

Anhang.

32. Eugen Kilians Inszenierungen am Karlsruher Hoftheater 1894—1904 153
33. Eugen Kilians Inszenierungen am Münchener Hoftheater 1908—1915 156
34. Verzeichnis der Schriften Eugen Kilians . . 158

Digitized by Google

Die Mitarbeiter an dieſer Schrift wollen bezeugen, wie hoch ſie die Lebensarbeit Eugen Kilians einſchätzen. In ihrer Mehrzahl ſind es Männer, die ſich der Pflege des deutſchen Schauſpiels gewidmet haben. Eine Aufforderung zur Mitarbeit an akademiſche Kreiſe iſt nicht ergangen, weil der ebenſo verbreiteten wie unzutreffenden Anſicht, Kilians Wirken trage in erſter Linie einen akademiſchen Charakter, nicht neue Nahrung zugeführt werden ſoll. Manch klangvoller Name aus der Welt des Theaters hätte noch eingefügt werden können und ſein Träger würde ſich willig hier eingefunden haben — allein die allgemeine Not der Zeit erſchwerte den Verkehr mit den im Felde Stehenden und die Kriegsarbeit ließ ihnen wenig Raum für eine Betätigung als Schriftſteller. Zu ihrem Bedauern waren die Herausgeber auch nicht eingeweiht in die Verbindungen, die Kilian mit Gleichgeſinnten während ſeiner Bühnenlaufbahn angeknüpft hat. Ihn ſelbſt darüber zu befragen war nicht angängig, da er durch die Herausgabe des Büchleins überraſcht werden ſollte und — wie wir mit Genugtuung feſtſtellen — auch überraſcht worden iſt. Wir mußten zudem befürchten, daß er, von unſerem Vorhaben zu früh in Kenntnis geſetzt, ſein Zuſtandekommen in der ihm eigenen Zurückhaltung vereitelt hätte. So gibt dieſe Schrift nur eine unvollſtändige Überſicht über die, die zu ihm ſtehen. Allen denen aber, die ſich hier vereinigt haben, um zu berichten, was Eugen Kilian geleiſtet hat und was ſie von ihm noch erhoffen, ſagen wir unſern herzlichen Dank für ihre freundliche Bereitwilligkeit.

München, im Juli 1917.

Digitized by Google

Terzinen für Eugen Kilian

Von Herbert Eulenberg

Freund Kilian, ich soll zu Ihren Ehren
So fünfzig oder achtzig Zeilen schreiben,
Die jeden, der sie lesen mag, belehren
Darüber, was Sie sind und was Sie treiben.

Festschreiber kommen gar zu gern in Längen,
Weil sie im Schwung zu viele Farben reiben.

Drum will ich Sie und mich in Verse zwängen.
Sie lieben Verse, sprechen gern Gedichte,
Weil Sie mit Inbrunst an den Künsten hängen.

Die meisten sitzen drüber zu Gerichte
Und wissen, wo es fehlt und finden Mängel
Und machen flink das schönste Werk zunichte.

Und köpfen jede Blume gern vom Stengel.
Sie suchten stets das Gute zu erfassen
Und sahen noch in Lucifer den Engel.

Zu lieben ist viel schwerer als zu hassen,
Das zeigt die Menschheit uns in diesen Tagen.
Sie haben nie zu lieben nachgelassen.
Bereit für alles Echte sich zu wagen.

Wie manches Bühnenwerk, uns kaum geboren,
Hat Ihr Geschick schon durch den Strom getragen,
Der gegen jede Neuerung verschworen.

Ein Freund den Künstlern und dem Volk ein Lehrer
Ward das Theater als Ihr Feld erkoren,
Sie nahmen es voll Würde stetig schwerer.

Und weihten ihm Ihr Leben, Ihre Gaben.
„Der deutschen Kunst allzeit ein treuer Mehrer!"
So ist Ihr schönster Titel eingegraben.

Der Kranz, den Sie uns Dichtern oft gebunden,
Sei heut um Ihre zarte Stirn gewunden!

Digitized by Google

I. Allgemeine Würdigungen.

Vier Briefe.

1. Von Seiner Exzellenz Wirkl. Geheim-Rat General-Intendant a. D. des Großherzogl. Hoftheaters zu Karlsruhe Dr. A. Bürklin.

... Ich habe als Generalintendant des hiesigen Hoftheaters Eugen Kilian bis zum Jahre 1904 in neunjähriger Tätigkeit als Dramaturg und Regisseur zu beobachten Gelegenheit gehabt. Er ist ein Mann von feinster literarischer Bildung, beherrscht nicht nur die deutsche dramatische Literatur, sondern auch die französische und englische ganz hervorragend. Richtung und Geschmack sind nichts weniger als einseitig. Kilian weiß die Betonung der klassischen Literatur mit den Rücksichten auf die Geistesströmungen der Gegenwart zu verbinden. Als Regisseur hat er jederzeit den Geschmack eines feinen Künstlers bekundet, und, was ganz besonders wichtig ist, dem Personal gegenüber sich immer fest und sicher behauptet. Das Theatervolk nahm ihn ernst und gehorchte. Auch seine Münchner Tätigkeit, wo er seit dem Jahre 1907 oder 1908 wirkte, habe ich durch meinen häufigen Aufenthalt in der bayerischen Residenz zu verfolgen Gelegenheit gehabt, und gehe mit der günstigen Beurteilung, die er in den bestgebildeten Münchner und besonders auch in den Künstlerkreisen genießt, völlig einig. Seine Tätigkeit als dramaturgischer Schriftsteller ist zu bekannt, als daß ich mich darüber noch besonders auszusprechen hätte. Diese Tätigkeit hat ihm von seiten einiger Gegner den Verdacht eines einseitigen Theoretikers oder Literarhistorikers eingetragen. Aber nichts ist unbegründeter als dieses Vorurteil. Ich halte Dr. Kilian für einen der hervorragendsten und begehrenswertesten Männer auf dem Theatergebiet der Gegenwart.

Digitized by Google

2. Friedrich Kayßler (Berlin).

Es ist mir ein Bedürfnis, in der Zahl derer nicht zu fehlen, die sich an dieser Stelle zu Ehren Dr. Eugen Kilians äußern.

In künstlerischer Arbeit bin ich ihm leider nicht begegnet, aber ich hatte den Vorzug, sein zartes Verstehen und seine leidenschaftliche Parteinahme für reinen Kunstwillen zu spüren und seine vornehme und gütige Persönlichkeit kennen zu lernen. Die Lauterkeit eigener Lebensanschauung scheint hier in einem Manne ein Maß von Arglosigkeit gegen die Umwelt erhalten zu haben, wie es unter den rauhen Sitten der Theaterwelt selten zu finden ist. Männer von solcher Gesinnung sind dazu bestimmt, an leitender Stelle zu stehen, sie sind die geborenen Träger des lebenswarmen Verantwortungsgefühls für andre Existenzen, das im Bühnenleben so selten ist und das darum so wohltut, wo es uns begegnet. Aber Arglosigkeit ist eng verschwistert mit wahrer Bescheidenheit, und solche Eigenschaften sind schlechte Trommeln im Lärm des Theaterwettbewerbs.

Möchte Eugen Kilian bald die schöne Last segenvoller Verantwortung beschieden sein, nach der sein künstlerisches und menschliches Wesen mit natürlichem Recht verlangt.

Die seltne Berührung mit einer solchen Persönlichkeit erzeugt das Gefühl ernsten Dankes; diesem Gefühl wollte ich hier Ausdruck geben.

3. Heinrich Lilienfein (zurzeit im Felde).

Unter den wenigen Nachrichten, die aus meiner bürgerlichen Berufswelt zu mir ins Feld gedrungen sind, hat mich kaum eine so mißtönig berührt wie die, daß Eugen Kilian, während er als Offizier in Rußland seinem Vaterland diente, seine Stellung als Dramaturg des Münchner Hoftheaters verlieren mußte. Ich kenne die näheren Umstände nicht, die zu diesem bedauerlichen Ergebnis führten und kann deshalb zu der Frage von Recht und Unrecht nicht Stellung nehmen. Nur eins weiß ich aus persönlicher Erfahrung: selten hat sich mir in einem Manne der Bühne die Einheit des Menschlichen und Künstlerischen in einem so vornehm zusammengestimmten Bild dargestellt wie

Digitized by Google

in ihm. Ich bin nicht der einzige unter den jüngeren Bühnenschriftstellern, der ihm, dem feinen, gründlichen Kenner der theoretischen und praktischen Dramaturgie, durch Rat und Tat reiche Anregung und Förderung zu danken hat! Daß die edle Kraft, die in einem Idealisten von seinem Schlag verkörpert ist, dem deutschen Bühnentum nicht auf längere Zeit verloren gehen darf, ist klar. Wenn es überhaupt nach diesem Krieg etwas wie eine Erneuerung unseres Theaterwesens geben soll, kann ein Eugen Kilian dabei nicht fehlen!

4. Wilhelm Weigand (München).

... Sie wissen doch, daß die Rechtfertigung dieser Welt, als eines ästhetischen Phänomens, schon in der Ilias zu finden ist? Da stehen die seltsam erstaunlichen Verse:

„Das ja fügte der Götter Beschluß und verhängte den Menschen Untergang, daß es wär' ein Gesang den späten Geschlechtern."

Diese homerische Verkündigung hat einst das Erstaunen eines Philosophen, der zugleich ein kühner Philologe war, hervorgerufen, und selbst diejenigen Dichter, denen das Ästhetentum etwas Fragwürdiges bedeutet, hätten alle Ursache, in den Abgrund, den eine solche Wertung der Welt enthüllt, hinabzuleuchten. Ich wüßte nicht, wo und wie ein anderer Seher eine solche Wertung — oder soll ich sie eine olympische Theodicee nennen? — gewagt hätte. Dem Schauenden enthüllt sich beim Hören dieser Verse ein ewiges Bild und Gleichnis: da oben liebt und lacht eine Welt göttlicher Zuschauer, die ein heiliges Meer umströmt, und unten herrscht das allgewaltige Schicksal in Helden und Duldern, denen kein Himmel und keine Seligkeit im Jenseits winkt. Und auch diese Welt göttlicher Zuschauer, in der wir Spätgeborenen die unsterbliche Spiegelung eines unausschöpfbaren Lebens genießen, ist aus der schöpferischen Lust geboren, wer immer auch der Mann gewesen sein mag, dem sich zum erstenmal das umschattete Antlitz des Weltendenkers Zeus enthüllte. —

Über die Amoralität des Gelächters der homerischen Götter, deren Sorge und Beschluß, nach der Meinung des blinden Sehers,

Digitized by Google

darauf gerichtet war, die künftigen Dichter nie in Verlegenheit um einen Stoff zu bringen, ist kein Wort zu verlieren. Sie tritt indessen erst in das helle Tageslicht, wenn wir andere Zuschauer dieses Weltenspieles, das erst das Christentum zu einer Göttlichen Komödie machte, in Betracht ziehen.

Von den olympischen Zuschauern heldischen Lebens bis zu den Zuschauern eines modernen Theaters ist ein weiter Weg und ein großer Schritt, und nur ein Humorist dürfte sein Gelächter erheben, wenn er auf halbem Wege mitten inne stehen bliebe und seine Weite ermäße. Aber so will es das Schicksal des Dichters: Wir rechtfertigen unsere Welt, in die wir mit unseren Trieben gebannt sind, indem wir ihr eine andere, die Welt der schuldlosen, beglückenden Formen und reinen Begriffe gegenüberstellen und daraus, als Erben und Schöpfer, unsere Lust, unsern Trost und unsere Zuflucht machen. Über der Natur, in der, für Zeit und Ewigkeit, die Dumpfheit der Triebe herrscht und die Menschen in Begehren und Schuld verstrickt — solange es Menschen gibt, wird auch das Gefühl der Schuld nicht aussterben — errichten wir sozusagen ein zweites Stockwerk, wo der menschliche Geist seine Lust an den Formen, an der Schönheit, an der unverrückbaren Ordnung des Geschehens stillen und selbst im Zufall ein künstlerisches Mittel verehren kann, das tief in das Rätsel dieses Daseins hinabführt. Die Welt der dramatischen Dichtung ist nur ein kleiner Teil dieses Lichtreiches, das die Menschen über ihren Häuptern aufgebaut haben, und auch vor diesem gestaltenflutenden Reiche erfüllt sich das Wort, daß jede Welt, um zu sein, Zuschauer braucht. Freilich, von den olympischen Göttern zu den Zuschauern dieser Welt aus dem Menschengeiste ist, wie gesagt, ein weiter Weg und ein großer Schritt, und wer ihn, auf dem Umweg über Athen, wagt, den befällt wohl selbst die Neigung, ein unsterbliches Gelächter anzustimmen. Der Gott, der in die Welt blickt, gewahrt ein anderes Bild als der Bürger oder der Affe, den seine eigene Geste entzückt. In dem Lachen der sterblichen Zuschauer ist, auch wenn sie reine Ästheten sind, nichts von der Amoralität der Götter zu finden, die Schicksale verhängen, damit ihre kostbarsten Spielzeuge, die Dichter, zu ihrem Werke kommen. Das Publikum aber, das

Digitized by Google

nach Freude hungert, ist im Recht, wenn es eine Spiegelung seiner Welt verlangt; aber es wird, wie die Dinge liegen, nie in der Lage sein, sie aus der Höhe zu sehen, sondern immer nur von der Tiefe aus, wo die dumpfen Triebe herrschen und auch der Geist in deren Dienst sein Wesen entfaltet. Das Römerwort: Was ist Wahrheit? hat hier eine Bedeutung, die nichts mit dem philosophischen Drange, in das Wesen und die Verknüpfung der Erscheinungen einzudringen, zu tun hat. Diese Wahrheit, wie sie das Theater will, steht im Dienste des Willens, dessen Trübung noch Schönheit offenbaren kann. Wie lautet doch das Wort Talmas? Was wahr scheinen soll, darf nicht wahr sein! Gilt es allein für die Kunst des Schauspielers, oder auch, mit der nötigen Einschränkung, für den dramatischen Dichter, als dessen Vollstrecker der Leiter seiner Spiele waltet? Schon der alte geniale Freigeist und Schalk Galiani wußte, daß es um die Psychologie im Theater eine eigene Sache ist. Ich will übrigens nicht behaupten, daß der Freund der französischen Aufklärer ganz im Rechte war, als er seiner Harlekinslaune die Zügel schießen ließ und, als alter Mann, seiner Freundin, Frau von Epinay, schrieb: „Das Theater hat seine ganz besonderen Menschen, Tugenden, Laster, Ereignisse; es hat seine Sprache und seinen Dialog für sich. Die Menschen haben sich darüber geeinigt: so solle es sein. Das Theater solle diese Welt haben, und man ist übereingekommen, das schön zu finden. Die Gründe für eine solche Übereinkunft ließen sich schwer feststellen. Der Vertrag wurde schon vor sehr langer Zeit geschlossen und ist bei keinem Geschichtsschreiber protokolliert worden. Gegen ein Übereinkommen und eine in aller Form abgeschlossene Abmachung läßt sich nicht aufkommen. Wenn man übrigens auf der Bühne sich so weit von der Natur entfernt hat, daß man eine ganz neue Welt eigens für sie geschaffen hat, so liegt meines Erachtens die Ursache in der Schwierigkeit, der Natur überhaupt nahe zu kommen."

Sollten diese Wahrheiten nur für das 18. Jahrhundert, also für eine Zeit gelten, da Shakespeare für die Romanen noch ein Wilder und für die Deutschen ein Problem war? Die Beantwortung dieser Frage böte den hübschesten Raum für

Digitized by Google

eine Abhandlung, in der die hiſtoriſchen Bettelſuppen neben erleſenen Gerichten zu ihrem Rechte kämen und vielleicht auch die Naturaliſten, die uns den Sklavenaufſtand der Literatur ſo hübſch verbrämt haben, Gelegenheit fänden, ihr wahres Banauſengeſicht zu zeigen. Doch wie dem auch ſei: Das Theater iſt eine Welt für ſich, wo leider auch das Fauſtiſche Wort gilt, daß wir von Kreaturen abhängig ſind, die wir machten. Und wem dabei ein Schickſal widerfuhr, das er als Ungerechtigkeit und Stachel empfindet, dem bleibt doch die Zuflucht in einen anderen Winkel jenes Reiches, das die Menſchheit über der Natur errichtete, um den höchſten Geiſtesfrieden zu koſten. Vielleicht begegnet er dann in jenem Reiche einem Weiſen oder olympiſchen Gott, und in einer Unterredung mit ſolchen Zuſchauern dürfte er alles ſagen, was die Menſchen, denen das Theater ein Spiegel ihrer Triebe oder eine reine Beluſtigungsſtätte bedeutet, nur in jenen Stunden empfinden, da ſie alle Dinge ohne Duft und alle Geſichter ohne Schminke erblicken. — —

Kilian, der Erwecker und Förderer

Von Richard Gſell (zurzeit im Heer).

Es gibt Menſchen, über die man ſich nicht ohne Wärme auseinanderſetzen kann. Naturen, von denen eine Leuchtkraft ausſtrahlt, auf welche die Empfänglichkeit unſerer Sinne von Beginn an in beſonders ſtarkem Maße reagiert. Nicht ſympathetiſche Beziehungen ſchlechtweg ziehen uns in den Bannkreis einer ſolchen Perſönlichkeit. Ihr Eintritt in unſere Sphäre gilt als grundlegendes Erlebnis.

Auch in der Welt des Theaters wird immer wieder die alte Geſchichte agieret, die ewig neu iſt. Die verſchiedenen Generationen fühlen ſich gegenſeitig an. Die herrſchende ruft die werdende auf den Plan. Im Austauſch ihrer Möglichkeiten werden ſie ſich reiben und befruchten, abſtoßen und ergänzen, bis die herrſchende ſich überlebt und die werdende ſie ablöſt. Bei keinem Beruf iſt es aber von entſcheidenderer Bedeutung, wer den erſten beſtimmenden Eindruck auf ein junges Künſtlergemüt ausübt, als beim Theater. Bei keinem Beruf vielleicht auch die Wahl für den Fühlung Suchenden ſchwieriger.

Digitized by Google

Als es sich ehedem in unseren heiligen deutschen Landen um ein paar Prinzipalschaften von Ruf handelte, zeichnete sich dem Neuling der Weg in beneidenswerter Weise von selbst vor. Einmal in den Ring einer solchen Gemeinschaft als Kunstgenosse aufgenommen, ergab sich mitunter eine geradezu ideale Harmonie gemeinsamen Schaffens, nach der bis zum heutigen Tage jeder deutsche Komödiantensproß sehnsüchtig zurückblickt. Es war die gegenseitige Förderung, auf die man unbedingt angewiesen war, das Hüten und Wahren einer erblühenden Tradition, der gemeinsame Kampf um die künstlerische und rein menschliche Bewertung. Im Hexenkessel der vielgestalteten Theaterbetriebe unserer Tage bei den jäh aufeinanderprallenden Meinungen, Richtungen, Kultureinflüssen oft heterogenster Art, vor allem bei den unhaltbaren Treibereien dramatischer Zuchtmeister, die ohne jeden Ausweis ihrer Fähigkeit auf das jeweilige Theatergeschlecht losgelassen werden, bedarf der Kunstjünger eines feinen Instinktes, um den Meister zu finden, auf dessen Wort er schwören kann.

Das wahre Talent — wendet wer ein — bedarf keiner Erziehungskur. Eben sein untrüglicher Instinkt leitet es durch alle Fährnisse siegreich hindurch. Das Genie — ja. Es ist auch beim Theater ein seltener Gast. Doch wer mußte nicht die bedauernswertesten Entgleisungen hochbegabter Menschen miterleben, deren Keim auf die unheilvollen Einflüsterungen spekulativer, verbummelter Komödiantennarren zurückzuführen war?

* * *

Der junge Theatermensch neigt zunächst dazu, an der Erscheinung der Person mehr haften zu bleiben, als der Jünger verwandter Künste. (Um so tiefer dann das Erlebnis, wenn sich sein Blick löst und er mit all seinen Energien in den Wesenskern eines Menschen vorzudringen sucht.) Was die Illusion unserer Theaterbegeisterung damals haben mußte: einen Mann, dessen Zugehörigkeit zum Bau sich unbedingt klar aussprach, dessen Jugend, Bedeutung und Schaffenskraft unsern Wunschgedanken in besonderem Maße entgegenkamen, das fanden wir in Eugen Kilian, dem Dramaturgen und Regisseur des Karlsruher Hofschauspiels. Wer die schlanke, biegsame Gestalt im

Digitized by Google

energiſchen Rhythmus ihres Fortſchreitens durch die Straßen wandeln ſah, den ſcharf profilierten, ausdrucksvollen Kopf, der uns an Renaiſſanceplaſtiken gemahnte, ſtolz zurückgeworfen, den Mantel läſſig über die Schultern gebreitet, der konnte verſtehen: dies iſt der Mann, der ſich mit Geſchehniſſen im Zuſammenhang weiß, die nicht alltäglicher Natur ſein können. Wer ihm erſt nahe gekommen war, auf wem ſein mildes, kluges Auge geruht hatte, der wußte: ſo viel Güte gibt's gar nicht auf dieſer Welt, als bei dieſem Theatermann. Was trieb eigentlich mich und ſo manchen Jungen von der Gymnaſiaſtenbank weg in ſeine Sphäre? Es war nicht allein das Bewußtſein, daß wir in ihm den Urheber jener vielgeprieſenen Theaterereigniſſe verehren durften, die dem ſtark in Schatten geſtellten Schauſpiel neben der Mottl-Oper ſeinen angeſtammten Platz zurückeroberten, es war das freudig-Bekenneriſche, offen-Männliche dieſer ſieghaften Erſcheinung. Man fühlte ſich ſofort bei ihm beheimatet, ſobald man ſich ihm anvertraut hatte. Dieſes Sichgeborgenfühlen, dies Bewußtſein einer unbedingten Zuverläſſigkeit knüpfte das erſte Band zwiſchen dem Erwecker künſtleriſcher Triebe und dem jungen Menſchen, der ſein Innerſtes ungeſchützt darbrachte. Bei aller Gier nach jeglicher Art und Form theatraliſchen Inhalts: nichts ſtößt den geſund empfindenden Neuling mehr zurück, als — Theater. Eines M e n ſ c h e n bedarf er. Mehr nicht? könnte ein bitterer Schalk hinzuſetzen. Hier brachte meinen Nöten eine reiche, ſchlichte, klar und vornehm empfindende Natur mit der Gabe des inſtinktiven Einfühlens und ſubjektiven Erlebenkönnens volles Verſtändnis entgegen. Vielleicht auch, daß die Härte des eigenen Kampfes, der ihm den Beruf erſt nach langem erſchloß, die wunderſame Gelöſtheit ſeines Weſens erzeugte, mit der er den Erwartungsfrohen beglückte.

Im Feuerbachſaal der Karlsruher Galerie befindet ſich das bekannte Gemälde: Dante mit edlen Frauen. In meiner Sprache hieß es: Dante, mit ſeinen Schülerinnen luſtwandelnd. Ich entſinne mich, wie nahe mir gerade damals dieſes Bild kam. Empfing ich doch endlich tiefgehende Anregungen und fröhliche Mitteilſamkeit in einer Weiſe, die von allem, was ſich bis dahin mir belehrend genaht hatte, grundverſchieden war. Am-

bulando — von diesem Rezept der alten Philosophen hatte man mir in der Schule erzählt. Im beschwingten Rhythmus eines freien ungehemmten Dialogisierens, im bewußten Kontakt mit der ringsum webenden Natur, wechselseitig empfangend und gebend. Das war mir vor dem Feuerbach mit einem Schlage zum Bewußtsein gekommen. Dem entsprach das Wesen der Kilianischen Belehrungen.

* * *

Was geschah denn nun so Seltsames oder Großartiges, wenn man zu ihm in die Seminarstraße kam oder in seine Dramaturgenstube im Hoftheater oder gar im Hardtwalde seinen einsamen Pfad kreuzte?

Vielleicht könnte ich furchtbar geheimnisvoll tun und mit geschwollenen Reden und Paradoxen prunken. Das wäre nirgends mehr verfehlt, als bei Kilian, der die Einfachheit selbst ist, dem Phrasendreschen und Interessanttun von Grund aus fremd sind.

Vor allem gab's kein Hin und Her oder gar ein spekulierendes Experimentieren mit der Psyche des Schülers. Man durfte frisch mitten hinein stürmen, über die gestrige Vorstellung etwa nach Herzenslust auspacken. Nichts erfreute mehr, als wenn irgendein Tadel ausgesprochen wurde, eine Entdeckung, wie ich es nannte. Und saß der aus der Überfülle des jugendlichen Ungestüms verabreichte Hieb, so wurde er mit hellem Lachen quittiert. Beileibe nicht mit ironischen Tönen vom hohen Thron herab, nein, herzliche Freude an den ersten Flugversuchen der Phantasie und des Urteils schallte daraus hervor. Von Beginn an stand das Motto der Kilianischen Bescheidenheit über allen Erörterungen: ich bin stets ein Lernender. Das A und O war zunächst der Schauspieler und seine Schöpfung. Ich durfte ihm einiges vortragen und wurde zur weiteren Ausbildung an einen Spezialisten überwiesen. Aber er selbst suchte mit aller Eindringlichkeit das Mit- und Nachschaffen bei diesen Studien anzuregen und zu steigern. Alles kommt bei dem jungen und empfindsamen Künstler auf die Art an, wie ihm etwas gegeben wird. Wie Kilian Auge und Ohr weckte, Empfindungen bewerten und abwägen lehrte, das Eigenempfinden herauslockte und stärkte, die Phantasie zu befeuren wußte, und vieles andere mehr — das

Digitized by Google

wäre an ſich nichts Abſonderliches, wenn es nicht mit ſo einfachen Mitteln geſchehen wäre, organiſch gleichſam ſich aus ſich ſelbſt entwickelt hätte. Wie wenig Worte! Und überall, ſo auch hier, nur die befruchtende *Andeutung*, die löſt, Raum ſchafft und freie Bahn läßt. Wie ſparſam und doch charakteriſtiſch die Vermittlung des mimiſchen Ausdrucks und der Gebärde. Wie weiſe der Takt und das Maß, wohl fühlend, daß allzu große Nähe und Stärke des Ausdrucks den Neuling nur zurückſchrecken oder einſeitig an den Nachahmungstrieb appellieren.

Der nachhaltigſte Eindruck entſprang dem *Lebendigen*, was ich hier empfing.

Man möge ermeſſen, was es bedeutet, vom ſchulmäßigen Erfaſſen einer Rolle mit ſo ſtarker Hand weggeführt zu werden. Die einſeitig bemalte, verſchwommen konturierte Pappfigur, die in einem dichtgedrängten Rahmen ähnlicher Erſcheinungen mitvegetierte, ſtand plötzlich — aus dem wirren Getriebe losgelöſt — als plaſtiſche Geſtalt mitten im Raum. Zum Greifen klar. Ich hatte plötzlich die Möglichkeit, ſie ringsum zu beſtaunen, als Eigenſchöpfung zu erkennen, ihr meinen Atem einzuhauchen, ſie aus meinem Innern heraus mit meinen Organen zu erleben und neu zu geſtalten. Und jedes Moment dieſer dämmernden Erkenntniſſe wurde von fühlbarer Mitfreude erhellt. Alsbald kamen die Parallelen (vergleichende Schauſpielkunſt). Da wandelten von der Devrientzeit her noch ein paar Veteranen durch die Straßen der badiſchen Reſidenz. Ein ſolcher Veteran wird dem Spieler der geſtrigen Hauptrolle gegenübergeſtellt. Die Phantaſie vermag ſich am lebendigen Beiſpiel zu erhitzen. Zwei Künſtlerperſönlichkeiten! Ihre ſubjektive Bedeutung, ihr perſönlicher künſtleriſcher Reiz, ihre Mittel, Möglichkeiten und Ziele. Die Mannigfaltigkeit des künſtleriſchen Erlebniſſes, die Grade der Empfindung, das Tranſitoriſche der Menſchengeſtaltungskunſt und der unveräußerliche, feſt haftende Eindruck, der Wandel des Geſchmacks, der Einfluß ewig ſich erneuernder Kulturbeſtrebungen, das immerwährende Ringen mit dem Stoff — alles fließt! Das alte Wort kam mir nie lebendiger zur Anſchauung, als in jenen grundlegenden Geſprächen. Und wie ſich aus den verſchiedenen Prozeſſen der Läuterung reines Metall

Digitized by Google

ſchlackenfrei ergibt, ſo kriſtalliſierte ſich mir am Ende die Idealgeſtalt der Rolle, ſoweit ich ſie zu faſſen vermochte. Und alles floß aus der Fülle, ohne zu verwirren. Liebenswürdig gegeben, mit nimmermüder Geduld und voll Humors. Der latente Schauſpieler in ihm, ſeine nie geheilte Sehnſucht nach eigener Menſchengeſtaltung machten ſich mir in der köſtlichen Gebelaune jener Stunden unendlich fruchtbar.

Was die Jugend aber insbeſondere an ihn kettete, war die Intenſität ſeiner Empfindung, ſein hinreißender, durch nichts zu beugender Idealismus, dem alles einzig und allein um die große Sache geht, dem nichts, und ſei es ſcheinbar noch ſo nebenſächlich, bedeutungslos iſt im Geſamtorganismus des Kunſtwerks, der ſtets den reſtloſen Einſatz der ganzen Perſon fordert und eine wahrhaft inbrünſtige Hingabe an den Beruf. Aus all dem ergab ſich der Glaube an die Überzeugungskraft ſeines Urteils, deſſen unerbittliche Strenge und Gerechtigkeit mir ebenſo imponierte, wie ſein Fanatismus nach Wahrheit, einmal für Recht Erkanntes rückhaltlos zu äußern, wenn's die Stunde fordert.

* * *

Der Kreis der Betrachtungen weitete ſich.

Ich trat gleichſam an ſeiner Hand eine praktiſche Theaterwanderung an vom Himmel durch die Welt zur Hölle. Der Beobachtungen gab es hier ungezählte. Wenn ich jetzt nach einem Geſamttitel ſuche, unter dem ich ein gut Teil aus der Fülle jener Belehrungen zuſammenfaſſen möchte, ſo wäre ich faſt verſucht, ſie mit dem Namen „Kinderweisheiten" zu belehnen. So früh und unausrottbar prägten ſie ſich in mein Hirn ein, daß ſie mir beinahe ſchon zur zweiten Natur geworden waren, noch ehe ich die Bühne ſelbſt betrat.

Aber ſeltſam, wo waren ſie denn eigentlich, dieſe Kinderweisheiten, als ich in die Praxis trat?

Wo waren denn die großartigen Enſembles, die vom oberſten Geſetz eines einheitlichen und harmoniſch abgetönten Zuſammenſpiels beſeelt waren? Erſtand nicht immer wieder der haarbuſchige Geſelle, der das Bramarbaſieren auf eigene Fauſt nicht laſſen kann, und ſei es ſelbſt unter dem Deckmantel eines glänzenden Namens? Wurden nicht bei Schilleriſchen Verſen noch immer

Digitized by Google

ein ganzer Schwall von Adjektiven mitbetont oder wurden ſie nicht in naturaliſtiſchen Haarſpaltereien zerhackt? „Aha Kilian!“ — ſo ſchoß mir's allemal durch den Kopf. Mein theatraliſches Gewiſſen regte ſich, mein kategoriſcher Theaterimperativ, wenn mir der Ausdruck geſtattet iſt.

War denn das Publikum wirklich ſo — dumm? Oder meinetwegen das Shakeſpeariſche im Eliſabethaniſchen Zeitalter ſo ungleich reifer und einſichtsvoller? Mußte wirklich ſo viel *verdeutlicht* werden, einerlei, ob dadurch die feinſte Stimmung zum Teufel ging?

Der Henker hole die Theatertradition! Kilian hat ſie x-Male vermaledeit! Aber ſollten deshalb die Maſſengliederung, die Komparſerie uſw. einfach über Bord geworfen werden? Weshalb immer wieder der lächerliche Verſuch, mit einer vollgeſtopften Bühne von dicht aneinandergedrängten Menſchen „Maſſen“ vorführen zu wollen, ſtatt die *Illuſion* derſelben zu erwecken? Hört der „Menſchenſtrom“ (von dem die Szene einen Ausſchnitt vermittelt) immer ausgerechnet da auf, wo die Seitenkuliſſe anfängt? An *erſten* Bühnen! Heute, wie geſtern!

Kilian — Kinderweisheiten!

Iſt der Triumph der Vierfüßler auf der Bühne unausrottbar? Der Hund des Aubry ewig? Wird der Heldenſpieler bei Gelegenheit ſeines pathetiſcheſten Ausrufs noch immer plötzlich in Effektlicht erſäuft?

Kinderweisheiten!

Verſchlingen nicht wüſte Farbenorgien noch immer die Spieler, die wie Zwerge vor Rieſenhäuſern ſtehen? Muß die ganze Requiſitenkammer mit allem abgeſtandenen Plunder herhalten, um eine Szene eindrucksvoll zu beleben? Einerlei, ob die Pauſe dann endlos iſt, wenn alles im Drama zur Entſcheidung drängt! Platzen nicht immer wieder modiſch ausſtaffierte Puppen in eine Stimmung hinein, ſtatt daß der dichtende Theaterſchneider des alten Klingemann ſeines Amtes waltet? Stundenlang könnt ich ſo fortfahren. Und wollte ich von den ganz ſchlimmen Kinderkrankheiten abrücken und mich in eine Region wagen, die höhere Anforderungen ſtellt, oder — bedenkt! — gar höchſte Anforderungen — denn letzteres ſollen wir doch von Gott und

Digitized by Google

Rechts wegen ſchaffen, wie ſtände es da mit dem großen, allgemeinen Theatergewiſſen?

* * *

Vielleicht geht mancher von der Anſicht aus, die Einführung eines jungen Theatermenſchen in die Literatur ſei eine viel unbedenklichere Sache, als die in das ſpezielle Gebiet in der Theaterkunſt. Nichts irriger, als das. In literariſchen Dingen kann ein Neuling mit einem unheimlichen Ballaſt an Wiſſenskram überbürdet, er kann überhaupt weit unfreier gemacht werden, als es für ſeine praktiſche Betätigung heilſam iſt. Hier Baſis und Rückgrat zu geben, beſtimmte Richtlinien vorzuzeichnen, vor allem die lebendige Anſchauung zu fördern, dazu bedarf es einer beſonderen Begabung, die eben da ſein muß: des Theaterblutes. Hier darf vor allem nicht engherzig geſchieden oder abgegrenzt werden. Erſchauen, Prüfen und Weiterſpinnen, Erleben und Neugeſtalten geſchieht gleichſam in einem Atem. Auch keimende Sonderintereſſen, die ſich irgend fruchtbar geſtalten können, ſelbſt wenn ſie der hellhörige Schüler zunächſt allzu ſtark bewertet, dürfen nicht einfach unterbunden werden. Mit friſcher Unbefangenheit gilt es an ein Dichterwerk heranzutreten. Fern von jeder überlieferten Methode verſtand es Kilian, in ganz perſönlicher und ungemein feſſelnder Weiſe, in die Dichterperſönlichkeiten hinaubzuleuchten und meine Inſtinkte für die ſpezifiſche Sphäre eines Dramas wachzurufen. Auch hier keine Reden, keine verwirrenden Gelehrtenkrämereien. Aber Schlaglichter über Einzelheiten hingeworfen, die in ihrer grundſätzlichen Bedeutung wie ein Blitz das Ganze erleuchteten! So ward etwa eine vorbereitete Stimmung liebevoll ausgebreitet, eine ſzeniſche Ausdeutung erörtert, oder auf ein überraſchendes Tempo hingewieſen, das den Fluß des Erlebens förderte, oder eine pſychologiſche Feinheit aufgegriffen, die das Schauen vertiefte. Immer war es ein Lebendiges, Leuchtendes! Überall konnte ich einhacken, mich aufs Neue verſenken. Und ſtets im Hinblick darauf, daß jedes Kunſtwerk ſeine eigenen Geſetze in ſich trägt. Auch das ſeiner eigenen Inſzenierung.

Damals konnte ich die Kenntniſſe, die ſein Rieſenfleiß mit intuitivem Erfaſſen des Weſentlichen zuſammengetragen

Digitized by Google

hatte, nicht ermeſſen. Es war zunächſt der große Reiz, die ſtattliche Reihe der Kilianiſchen Lieblingsſtücke mit gediegenen Schauſpielkräften auf der Bühne kennen zu lernen, und die einzigartige Gelegenheit, im gegenſeitigen Anfühlen mir den Gehalt dieſer Stücke und Szenierungen zu vergegenwärtigen und für mein eigenes Schaffen meine Fähigkeit zu wecken. Auch hier war alles immerwährendes Fortfluten. Wie erſtaunte ich über die Entdeckung, daß ihm keine Bühnenſchöpfung „fertig" war! Fertig für die Preſſe, für das Publikum. Ihm aber war jede Aufführung eine Möglichkeit neuen Verſenkens und Anregens. Nicht um die Fähigkeit handelt es ſich, eine Vorſtellung auf der Höhe zu halten, ſondern um die unvergleichliche Friſche des Nacherlebens. Und hierher gehören auch ſeine Wandlungsfähigkeit und Elaſtizität, die mir ſtets vorbildlich waren. Das Mitgehen und Fortſchreiten mit dem Neuen, das Sichzueigenmachen und Fruchtbarmachen außerordentlicher Erlebniſſe. Niemand iſt ein neidloſerer Bewunderer und dankbarerer Anerkenner, als Kilian, dem Negieren und unfruchtbare Kritik geradezu verfemt ſind.

Und doch — bei aller Empfänglichkeit für neue Strömungen — an gewiſſe Erkenntniſſe ließ ſich Kilian nicht rühren. Ohne etwa Prinzipienreiter zu ſein! Aus der Überfülle deſſen, was er mir an Literariſchem und Dramaturgiſchem und dergleichen bot, möchte ich dies nur kurz ſtreifen. Auch hier könnte man von „Schülererkenntniſſen" reden, und doch —!

Muß denn beim Theater jeder Kopf, der ſich Originalität zuerkennen darf, der Meinung ſein: mit ihm begönne recht eigentlich das Theater, und zuvor war alles wüſt und leer? Mit anderen Worten: was ſelbſt geniale Schöpfer an poſitiven Werten erſtehen ließen, exiſtiert nicht, iſt überwundener Standpunkt. Nicht die x-mal gedankenlos nachinſzenierten Aufführungen ſtehen in Betracht, mit dem Motto: das war immer ſo. Es handelt ſich auch nicht darum, geiſtvolle Interpretationen vergangener Zeiten kritiklos nachzuempfinden. Gewiß bietet auch hier das Tranſitoriſche der Schauſpielkunſt beſondere Hemmungen. Worauf es ankommt, iſt dies. Im Beſitz des geiſtigen Rüſtzeugs zu ſein, das den Aufbau auf unveräußerlichen Werten geſtattet.

Digitized by Google

Es ist freilich eine große Bequemlichkeit, eine ungeheuere Naivität zu glauben, eine Kunst könne ohne jede innere Entwicklung ins Leben gerufen werden. Auch unsere Kunst hat ihre Geschichte, ihre gesunde Tradition. Sich dessen bewußt zu sein, bedarf es keiner Pietätsduselei. Auch das Genie wird diese Werte in sich aufgesogen haben, wie sich Strahlen in einer Linse sammeln. Wie es aber diese Werte in sich verarbeitet, potenziert und sich derselben entäußert, wird das Staunenswerte sein. Aber der allgemeine Lockruf heißt: Originell um jeden Preis! Wie fein geht dies zu machen im Anschluß an die technische Vervollkommnung unserer Bühne. Niemand begrüßt diese mehr, als Kilian. Niemand verachtet sie auch mehr, wenn sie sich nur Selbstzweck ist. Wie billig, auf Grund szenischer Mätzchen, malerischer Eigenwilligkeiten, und im Anschluß daran aufdringlicher, selbstherrlicher Ausdeutungen („Auffassungen" genannt) Wirkungen zu erzielen, die dem erstaunten Publikum Sand in die Augen streuen. Mögen auch die an den Haaren herbeigezogenen Tüfteleien und absurden Geistreicheleien, willkürlichsten Tempoverschiebungen und was alles dazu gehört, an einem Stück keine wahre Empfindung mehr lassen! Das frischfröhliche Treiben, der heiße Wettkampf, die vielseitigen Interessen, die gerade heute dem Theater entgegengebracht werden, erfüllen Kilian mit aller Lust. Er ist an sich schon ein viel zu ausgesprochener Optimist, um die abgestandene Redensart vom „Verfall der teutschen Schaubühne", die sich wie ein roter Faden durch unsere Geschichte zieht, nachzubeten. Aber er verlangt mit unerbittlicher Strenge: gebet dem Dichter, was des Dichters ist. Haucht dem Gedicht euern Atem ein, bringt neue Möglichkeiten, Ziele, Wege auf, den Goldgehalt ans Licht zu fördern, aber klebt nicht an Äußerlichkeiten. Ruft Schauspielerindividualitäten auf den Plan und gebt ihnen volle Freiheit, nie Erfülltes zu verwirklichen, nie Geahntes zu künden. Laßt ein Dichterwerk in euch reifen und werden, läutert es in allen eueren persönlichen Erlebnissen: aber schafft im Geiste des Dichters und der Wahrheit. Seid ehrlich gegen euch selbst, zerstückelt den Dichter nicht, mäkelt nicht an ihm herum, lest aus ihm heraus und nicht in ihn hinein, glaubt nicht, ihr verstündet es besser: gebt ihn so,

Digitized by Google

wie er ſein Werk empfangen hat. Die Integrität des Dichterwerks — das iſt die Stelle, wo er ſterblich iſt. Nennt es nun Gewiſſen oder Verantwortungsgefühl, oder tiefe Verehrung vor dem ſchaffenden Genius.

* * *

Selbſt ſo flüchtige Andeutungen dürfen des Namens nicht entbehren, der alle Zeit als Leitſtern über Kilians Schaffen ſtand, Eduard Devrients, ſeines geliebten Komödiantenmeiſters. Ich betrachte es nicht als Zufall, daß ich im Foyer des Karlsruher Hoftheaters anläßlich der 100. Wiederkehr von E. Devrients Geburtstag Kilian zum erſten Male öffentlich reden hörte. Der Eindruck war ungefähr der, als ob ich plötzlich Boden unter den Füßen gewonnen hätte. Es war ein Zuſammenwirken ſo vieler Momente, wie ich es in gleicher Weiſe kaum wieder erlebte. Einer unſerer Großen wurde mir geſchenkt, deſſen Bedeutung für die geſamte deutſche Kunſtwelt mir mit einem Schlage offenbar wurde, deſſen vorbildliches Wirken auf allen Gebieten des Theaters eine Perſpektive eröffnete, die ich bis dahin nicht geahnt hatte. Gleich groß als Künſtler, wie als Charakter und Menſch. Inmitten der Kunſtſtätte, die er einſt ſelbſt geweiht hatte, wo mir bislang alle meine Theatereindrücke vermittelt wurden. Dargebracht mit einer Überzeugungskraft und Wärme, die mich in einen wahren Taumel der Begeiſterung hinriſſen. Und wie erſte Jugendeindrücke oft beſtimmend ſind, ſo fühlte ich eine untrügliche Wahlverwandtſchaft zwiſchen Devrient und der Kilianiſchen Natur heraus, die ſich mir je länger, je deutlicher erhellte. Sein ganzes Leben ſteht im Schatten dieſes Mannes und gerade ſeine Karlsruher Tätigkeit war ein einziges Werben um die Wiedererweckung des Devrientſchen Geiſtes.

* * *

Es kam auch die Zeit, wo ſich der Moſt abſurd gebärdete, wo ſich die regenden Kräfte von allem und jedem Einfluß frei zu machen ſuchten. Auch der Sturm und Drang ging vorbei, und nichts half mir glücklicher zu mir ſelbſt zurück, als was mir Kilian gegeben hatte. Wie mancher Brief flog mir zu, der mir als ein Lebendiges klärend und helfend beiſprang, juſt zur rechten Zeit. Wie manche Frage, manchen Zweifel löſten dieſe

Digitized by Google

Briefe mit steter Geduld. Oder eine seiner vielen dramaturgischen Arbeiten kreuzte sich mit dem entstehenden Eigengebilde. Und das Wertvolle war mir stets: keine graue Theorie suchte mich heim, sondern lebendige praktische Förderer und Berater waren erschienen. Der Hinweise nicht zu vergessen auf wichtige Ereignisse in unserer Theaterwelt, auf wertvolle Neuerscheinungen oder den Erwerb von Schriften aus interessanten Bibliotheken. Einen besonderen Reiz gewährte es, sein eigenes Schaffen und Fortentwickeln zu erfühlen, zumal dann, als sich mein Gesichtskreis zu weiten begann. Wie oft sah ich erwartungsvoll auf Kilian hin, wenn es sich um irgendeine Lebensfrage in unserer Kunst handelte. Wie oft wies ihm sein sicherer Instinkt alsbald den richtigen Weg, wenn wir anderen uns noch lange schwankend bedachten. Hohe Zeiten aber waren die Stunden, in denen ich wieder mit ihm zusammentraf. Stets ging ich reich beschenkt von ihm weg. — —

Zuletzt trafen wir uns in Feldgrau wieder. Die große Zeit hatte auch ihn ganz in ihren Bann geschlagen. In der Scheinwelt des Theaters, zwischen verstaubten Bretterwänden und dem papiernen Kulissenkram, hätte ihn, den Theaterbesessenen, keine Macht der Welt gehalten. Auch er durfte seine Kriegserlebnisse kosten, auch er hat freudig seinen Tribut gezollt. Dieser aufrechte deutsche Mann, dieser Wahrheitsfanatiker, war sich treu geblieben.

Und doch — als er so vor mir stand in seiner Hauptmannsuniform, mit wettergebräuntem Gesicht, noch ganz erfüllt von seinen letzten Erlebnissen — ging da nicht plötzlich die Theatersonne wieder auf, stand er nicht wie von ungefähr wieder mitten drin in seiner alten, ihm so unendlich teueren Welt? —

Diese Zeilen mögen ihm mit dem tief gefühlten Dank für all seine Liebe den herzlichen Wunsch zutragen, daß er alsbald seinem geliebten Beruf wieder geschenkt werde. Möge es ihm vergönnt sein, den ganzen Reichtum seiner Persönlichkeit, die ganze Reife seiner Kunst auszuschöpfen, in voller Freiheit die Fülle seiner Ideen und Wünsche auszuwirken, sein gesamtes Schaffen bekrönend.

Digitized by Google

Eugen Kilians künſtleriſche Perſönlichkeit.

Von Wilhelm Zentner (zurzeit im Felde).

Die früheſte Erinnerung an Eugen Kilian reicht tief in meine Jugendzeit zurück, aber ich habe ſie gern und treulich bewahrt, weil ihr die Kraft eignete eines erſten beſtimmenden Erlebniſſes. Eugen Kilian wirkte damals noch als Dramaturg und Regiſſeur am Karlsruher Hoftheater, für deſſen Schauſpiel er, gleich Felix Mottl in der Oper, eine Zeit der Blüte heraufführte, wie ſie ſeit Devrients Wirkſamkeit nicht mehr erreicht worden war; ich ſelbſt hatte damals, ein junger Gymnaſiaſt, erſte ſtarke Eindrücke von Kunſtwerken unſerer klaſſiſchen dramatiſchen Kunſt empfangen und ſtand noch taſtend und erlebnisdurchſchüttert vor den Toren einer neuen bewußten Lebensphaſe, die ganz dem Theater gewidmet ſchien. Voll jugendlicher Schwärmerei folgte ich dem Künſtler, der mir Shakeſpeare, Schiller und Kleiſt vermittelt hatte, öfters in den nahen Hardtwald, ſcheu und heimlich und in ehrerbietiger Entfernung, aber doch voll ſtillen Glückes, ſeine Nähe zu teilen. Ich ſeh ihn heute noch, im grünen Havelok, in die Leſung eines Buches vertieft und manchmal ſtehen bleibend. Er ward für mich Inbegriff des Theaters überhaupt; er, der ſich nie auf der Bühne zeigte oder einem beifallklatſchenden Publikum und doch mit ſeinem Stück alles beherrſchte, ein unſichtbarer König.

Spätere Jahre, die meine Neigung zur Bühne nicht allein aus der Ferne, ſondern auch in engerer Berührung mit dem praktiſchen Theaterbetriebe ſich betätigen ließen und dabei manche unvermeidliche Abkühlung erſter jugendlicher Begeiſterungsglut mit ſich brachten, haben in mir doch nie die warme Verehrung erkalten laſſen, die ich dem Manne zollte, der mein erſtes Theatererlebnis geworden war. Nicht etwa aus dem banalen Grunde, daß alte Liebe nur ſchwer zu roſten vermag, ſondern, weil ich in Eugen Kilian den Reiz einer ſtarken und wertvollen Perſönlichkeit empfand, die es einem mitunter ſogar nicht leicht machte, ſie zu entdecken. Deswegen hat ſie aber auch niemals enttäuſcht, ſondern überraſcht und nur vermehrte Zuneigung geworben. Wer einmal von ihr angezogen war, blieb gefeſſelt.

Digitized by Google

Der Grundzug von Eugen Kilians künſtleriſcher Perſönlichkeit iſt auf eine einfache und klare Formel zu bringen: eine unerſchütterliche gläubige Liebe zum dramatiſchen Kunſtwerk und zum Theater. Eine ſolche, von Jugend auf gebieteriſch auf ein Kunſtgebiet hinweiſende Neigung kann nur ihre Quellen in einer intenſiven Begabung haben, die nach Betätigung lechzt. Dieſe Veranlagung, in alle Veräſtelungen ſeines Weſens ergoſſen, ließ den jungen Eugen Kilian überall, wo er ſaß, ging oder ſtand, Theater ahnen, hören, ſehen. Erzählt doch Heinrich Vierordt von einer gemeinſamen Griechenlandreiſe, wie ſein Begleiter kein höheres Lob für die Schönheit eines landſchaftlichen Eindrucks fand wie die Worte: darüber müßte eigentlich der Vorhang aufgehen!

Kilian hat um ſeine Neigung kämpfen, ſchwer kämpfen müſſen, aber er hat ſich durchgeſetzt. Wie er überhaupt keine Fehde ſcheute, wenn es ſich um Verteidigung oder Verwirklichung von Überzeugungen handelte, aber ſtets führte er vornehm und gediegen die Waffe.

Die unverrückbare Liebe, die der Künſtler für ſeine Kunſt hegte, bewährte ſich nicht nur in dem Ringen, das er um ſie beſtand; ein beſſerer Beweis, daß ſie echt und deutſch und wahr, ſcheint mir vielmehr noch daraus hervorzugehen, daß dieſe Liebe, ſtill und eitelkeit-geläutert, niemals von ſich ſelber ſprach, ſondern ſich eher mit der Schamhaftigkeit aller wahrhaft tiefen Naturen zu verdecken, zu bemänteln ſuchte. Wer die Auffaſſung Kilians von ſeinem Regiſſeurberuf kennt, wird mich verſtehen. Und wer weiß, wie eng Künſtler und Werk miteinander verknüpft ſind, wird beide um ſo höher ſchätzen.

Kilians Auffaſſung von der Aufgabe des Spielleiters iſt für mich deshalb die vollkommenſte, weil ſie die ſelbſtloſeſte iſt. Weil ſie, ſtreng und ſachlich, die Grenzen erfaßt, die ihr gezogen ſind und doch innerhalb dieſer Grenzen alles derart mit dem Atem eines künſtleriſchen, nachſchaffenden und einfühlenden Lebens durchglutet, daß es zu wahrer, ſchöner und beſeelter Erſcheinung kommt.

Der Regiſſeur iſt ein Organiſator. Er leitet den Erſcheinungsvorgang eines dramatiſchen Kunſtwerkes auf der Bühne. Mit

Digitized by Google

der Stunde, da das Stück publikumsreif wird, ist seine Arbeit getan und nur dann ganz getan, wenn man von der Leistung des Dichters und Darstellers gepackt, des Vermittlers, des Regisseurs, vergißt. Darum künde den Namen des Spielleiters kein Theaterzettel, weder in bescheidener Fußnote, noch mit der dünkelhaften Arroganz des Fettdruckes an der Programmspitze, nur zwischen den Zeilen darf sein Name zu lesen sein, für den Sachverständigen wenigstens; aber nicht einmal das fordert Eugen Kilian. In dieser Tätigkeit ausschließlich vorbereitender Natur, in solchem willigen Verschwinden hinter Verfasser und Schauspieler, liegt es wie eine Art Verzicht, die nur für den möglich ist, der genau weiß, worauf es bei der Regieführung ankommt, dem genug ist an der schönen Gabe des Vermittelnkönnens zwischen Dichter, Schauspieler und Zuhörer, der die Kunst mehr als sich selbst liebt und ihr stiller Priester ist.

Tief vergeistigt erscheint das Amt des Regisseurs in seiner Auslegung durch Eugen Kilian, befreit von allerhand Eitelkeiten, in denen sich niemand lieber als das Theater selber bespiegelt; es gilt das Göttliche in der Kunst einer großen Gemeinde verständlich zu machen. Ihm den Schauplatz zu bestellen, wo es Tatsächlichkeit werden kann. Dann aber spricht es ganz allein für sich selber.

Diese willige Unterordnung, die sich für Eugen Kilian aus genauer, wissenschaftlich geschulter und selbstlos gläubiger Betrachtung seines Berufes ergab, mußte natürlich dem Durchschnittsniveau seiner Kollegen mehr oder minder fremd bleiben. Es gibt gröbere Auffassungen von der Wirksamkeit des Spielleiters, die dessen Person als weit hauptsächlicher empfinden. Wer gar von der darstellerischen Seite zum Regieberuf kommt und dem Worte Schillers „dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze“ folgend möglichst viel Tageslorbeeren zu ernten sucht, der muß eine derartige Auffassung als geradezu antitheatralisch empfinden. Vom Standpunkt solcher Leute aus war es ein Fehler, wenn jemand die Stücke seiner Lieblingsdichter besser inszenierte als sich selbst, wenn er, was er sah, hörte, fühlte, in das Gefäß des aufnehmenden Darstellers übergoß und niemals in eigener Person, sondern stets aus den Persönlichkeiten

Digitized by Google

anderer ſprach. Es war ein Fehler, „Eigenes“ zurückzudrängen, um in der Atmoſphäre des Dichters zu bleiben, denn eben jenes „Eigne“, herausfallend aus dem Stile des Ganzen, hätte Aufmerkſamkeit erregt . . .

Aber Eugen Kilian hat niemals einen Dramatiker zu ſeinen Zwecken ausgebeutet. Deshalb hat das Wort „Regiemätzchen“ auf ihn nie Geltung gehabt. Weil er ſicher, unbeirrt und mit feinſtem Verſtändnis für die Welt eines Dichters nur deſſen Abſichten zu verwirklichen trachtete, drang ſein Wirken weniger in die Breite als in die Tiefe. Weil ihm an der Anerkennung der Stunde weniger gelegen war als daran, gute Bühnenkunſt zu ſchaffen, blieb ſein Name unbekannter als der manches Minderbefähigten, der die Konjunktur der Zeit beſſer auszunützen verſtand. Auch oberflächliches Schauſpielertum hat ihn oft nicht begriffen. Wer tiefer blickte, empfing von ihm jedoch unendlich viel Anregung und Befruchtung. Eine Schauſpielerin, die unter ihm gewirkt und ihren erſten Unterricht noch in der vorbildlichen Schule Eduard Devrients genoſſen hatte, verſicherte mir öfters, nach den Erinnerungen an ihren Meiſter ſeien diejenigen an Proben unter Eugen Kilian die ſchönſten ihres Lebens.

Heute gehört der Künſtler fünfundzwanzig Jahre der Bühne an und er hat unſere großen Dramatiker, Shakeſpeare, Goethe, Schiller und Hebbel, Kleiſt und Grillparzer in unermüdlichem Eifer für ſie zu gewinnen geſucht, befreit von den Schlacken ſinnloſer Bühnengebräuche, er hat manches zu Unrecht Verſtaubte aus dem Dunkel vergeſſener Theaterbibliotheken hervorgeſucht, manchem neueren und neueſten Dichter die Wege zur Bühne geebnet und vor allem ein leuchtendes Vorbild von der hohen Bedeutung ſeines Berufes gegeben. Er iſt treu bei ſeinen Überzeugungen geblieben und hat um ſie manchen Strauß beſtanden unter der Fahne deſſen, was „deutſch und echt“. Ja, als der große Kampf Deutſchland das Schwert in die Hand zwang, iſt er, ein Freiwilliger, zu den Waffen geeilt, von der Bühne weg, die ihm bisher ganzer Lebensinhalt geweſen war. Aber er liebte das deutſche Volk nicht minder als deutſche Kunſt. Er mußte ſo handeln, wenn er wirklich der Mann war, als

Digitized by Google

den er ſich bisher bewährt hatte, treu und feſt, unbeirrbar ſein ideales Ziel vor Augen.

Das Leben der Kompromiſſe hat dieſem Aufrechten gegenüber Recht zu behalten und ſich an ihm zu rächen geſucht, indem es ihm Mißerfolge in den Weg warf, Unverſtändnis für ſein Wollen auf ſeinem Arbeitsfelde ausſäte; aber es hat ihn nicht übermocht! Seine Liebe blieb, ſeine Treue. Das deutſche Theater wird und muß auch in Zukunft einem ſeiner begeiſterten Vorkämpfer die Stellung einräumen, die ihm und ſeinem Können, ſeiner gediegenen Perſönlichkeit gebührt. Und da es nicht in eines echten Künſtlers Art liegt, zu anderen zu kommen und für ſich und ſeine Arbeit zu werben, wird die Bühne und ihr Publikum zu ihm kommen müſſen, um ihn nach Beendigung dieſes Krieges für ſich wiederzugewinnen. Denn Männer, die das geiſtige Erbe des erſten großen deutſchen Dramaturgen, Gotthold Ephraim Leſſings, angetreten haben und bewahren, dürfen unſerer Schaubühne nicht verloren gehen!

Die „Bildung" der Bühnenleiter.

Von Julius Bab.

Unſere Zeit hat die Ideen der Aufklärung ſo gründlich überwunden, daß es höchſte Zeit iſt, zu ihnen zurückzukehren! Wir wiſſen ſo genau, daß die eigentlich ſchöpferiſche Kraft nicht im Verſtande ſitzt und durch keinerlei Wiſſen zu erſetzen iſt, daß nachgerade manche meinen, der Verſtand ſei ein überflüſſiges Organ für den Schaffenden — „ſchadlos weg zu operieren wie der Blinddarm" — und alles Lernen, Wiſſen, Kennen, kurz der ganze Komplex der „Bildung" ſei purer Ballaſt. Wenn unſere Zeit ſich mit Fug an Goethe mehr und mehr zu orientieren ſucht, ſo ſoll ſie nicht vergeſſen, daß der nur in einem ſehr jungen und auch ſonſt ſehr beſtimmten Augenblick ſeines Lebens geſagt hat: „Gefühl iſt alles", daß er aber auf dem Boden der Aufklärung ſtand und Goethe wurde, weil er dieſem Boden einer ſehr reichen Verſtandesbildung mit noch mächtigeren höheren Kräften entwuchs, aber immer wieder zu dieſer ſichernden Erde zurückkehrte, und ſo die einzige, die höchſt vorbildliche

Digitized by Google

Harmonie von Kräften des Verstandes und des Gefühls der ordnenden Umschau und des erhebenden Rausches vorlebte. Auch der schöpferische Künstler kann solche höchste Entfaltung ohne Anspannung bewußter vergleichender Erkenntnis (die immer einen erheblichen Grad geschichtlicher und realer Bildung voraussetzt) nicht erreichen.

Vollends klar aber dürfte sein, daß keine organisierende Leistung ohne eine breite und feste Bildungsgrundlage stehen kann. Der Organisator kann zwar durchaus Rang und Qualität eines Schöpfers haben, aber da er den Stoff aus zweiter Hand nimmt, nicht Elementares zur Form, sondern Kulturformen zu Kulturgebilden umschafft, so kommt er mit dem elementarischen Fühlen in keinem Falle aus; er muß bei jedem Schritt jenes vergleichende Wissen haben, das uns allein zum Beherrscher von Kulturgütern macht: Bildung. In dieser Lage ist nun eminent der Organisator der Theaterkunst: Der Dramaturg, der Regisseur, der Bühnenleiter. Wenn es eine wohl aufzuwerfende Frage ist, ob der elementare Bühnenkünstler, der Schauspieler in seiner Kunst durch „Bildung" gewinnt, so ist es gar keine Frage, daß der organisierende Bühnenkünstler, der Schauspielleiter jeder Art, ohne Bildung ein bedenklicher Dilettant bleiben muß. Der Schauspieler, der auf Anruf eines Dichters die dunklen Elemente seiner Natur zu einer leuchtenden Kugel zusammenschießen lassen soll, mag mit der Führung des bloßen Instinktes weit genug kommen — der Bühnenleiter, der eine Zahl solcher Kunstwerke, und malerische und musikalische dazu, im Sinne eines Dichters zusammenstimmt, und diesem „Ensemble" noch einen technischen und womöglich den wirtschaftlichen Apparat zuordnen soll, braucht zu aller Gefühlszentrücktheit (die unterste Grundlage auch in seiner Kunst — wenn sie schöpferisch ist — bleiben muß!) eine solche Fülle des vergleichenden Bewußtseins, eines die Raumverteilung der Kräfte abmessenden Verstandes, daß er ohne die Schulung des Gehirns, ohne die Masse bereitgestellter Kenntnisse, ohne „Bildung" nicht existieren kann. Der Genuß an der dramatischen Dichtung kann wohl durch bloße Einfühlung geschehen. Ein so sicheres und klares Begreifen ihres Willens, wie es nötig ist, um viele andere

Digitized by Google

ſelbſtherrliche Künſte dieſem Willen einzuordnen, iſt nur dem Verſtande möglich, der Weſen und Weg eines Werkes durch Vergleich mit anderen, verwandten und doch ungleichen, klarſtellen kann. Und dies eben iſt das Geſchäft der Bildung.

Es iſt nun wohl offenbar, in wie bedeutender Weiſe der Abſtand unſerer deutſchen Bühnenwirklichkeit von der Idee ihrer geiſtigen Sendung mit dieſer Bildungsfrage zuſammenhängt. Von den Leitern der deutſchen Theater ſind gut 90% ehemalige Schauſpieler — und wenn wir auch in Vergangenheit und Gegenwart eine Reihe ſchöner großer Ausnahmen kennen, in denen ein Bühnenkunſtſchöpfer ſich als Bühnenkunſtorganiſator bewährte, ſo kann dies doch nicht darüber täuſchen, daß dies glückliche Ausnahmen von einer Regel ſind: der Regel, daß der Schauſpieler zum Leiter *nicht* taugt. Sein Talent baſiert zu ſehr in ſchrankenloſer Hingabe an einen Eindruck, als daß er zugleich ein maßgebender ausgleichender, gerechter Hüter aller Bühneneindrücke ſein könnte. Die entſcheidenden Namen in der Kulturgeſchichte deutſcher Bühnenführer heißen denn auch: Gottſched, Leſſing, Dalberg, Goethe, Schreyvogel, Immermann, Laube, Dingelſtedt, Georg von Meiningen, L'Arronge, Brahm — kein Schauſpieler iſt dabei! Die erwähnten Ausnahmen, die man entgegenſtellen könnte, ſind alle von einer gewiſſen Problematik (von Schroeder bis Reinhardt), und ſie erreichen ihren Wert alle in dem Maße, in dem eine perſönliche Bildungsgeſchichte den Betreffenden vom rein ſchauſpieleriſchen Habitus entfernt. Von den erwähnten 90% der heutigen dem Schauſpielertum entſtammten Bühnenleitern Deutſchlands gehören aber wiederum $^{9}/_{10}$ nicht zu den durch eine beſonders reiche äußere und innere Bildungsgeſchichte zu Schauſpielleitern qualifizierten Schauſpielern, es ſind meiſt Schauſpieler, die bei mäßigen künſtleriſchen Talenten von einem gewiſſen wirtſchaftlichen und geſellſchaftlichen Geſchick auf die rentablere Bahn des Kunſtunternehmers geführt wurden. Die Bildung, mit der ſie dabei an den geiſtigen Teil ihrer Aufgabe herantreten, ſteht zu deren Größe oft in einem grotesken, in gewiſſen Fällen ob ſeiner Komik geradezu berühmt gewordenen Kontraſt: Oberhalb einer ſehr primitiven Grundlage haben ſich dieſe Männer nur jene Bildungsſtückchen

Digitized by Google

angeeignet, die ihr Schauſpielerberuf ihnen zufällig herantrug — Strandgut, das die Wellen dichteriſcher, keineswegs zu Bildungszwecken geſetzter Worte in ihren Rollen etwa anſchwemmten. Dieſes iſt nun nicht nur dem Grad, ſondern auch der Art nach die aller ungeeignetſte Vorbildung! Es iſt genau der Fall des Münchhauſen, der ſich am eigenen Zopf aus dem Sumpf ziehen will! Der Schauſpielleiter braucht Bildung, um mit ihr die rein ſchauſpieleriſche Erfahrung überblicken, bilden, leiten zu können. Hat er ſelbſt keine andern geiſtigen Erlebniſſe als die des Schauſpielers, ſo bleibt eben das ganze Schauſpiel im Sumpf der ziellosen Handwerkerei ſtecken. Und das tut es denn an vielen Dutzend deutſcher Stadt- und Hoftheater auch ehrlich! — Die Zeitumſtände verlangen es, daß man von den Bühnenleitern ſchauſpieleriſcher Herkunft in erſter Linie ſpricht. Damit iſt natürlich nicht geſagt, daß andere Bühnenleiter, etwa aus einem Zeitungsbureau, einem Warenhaus, einem Salon oder auch aus einem germaniſtiſchen Seminar eine zureichendere Bildung mitbringen. Von letzterwähnter Stelle bringt man z. B. meiſt eine ſehr geringe Kenntnis der ſpezifiſch ſchauſpieleriſchen Kräfte mit. Und dieſe Kenntnis *bleibt* natürlich ein ſehr weſentlicher Teil der dem Bühnenleiter nötigen *umfaſſenden* Bildung; aber doch eben nur ein *Teil*.

Warum ich dieſe Erörterung in einem Buche zu Ehren *Eugen Kilians* anſtelle, brauche ich nur Fernſtehenden zu ſagen. Ich tue es, weil Eugen Kilian zu den wenig zahlreichen Arbeitern am heutigen deutſchen Bühnenwerk zählt, die eine wirklich zulängliche Bildung beſitzen. Solche Bildung muß nicht nur über den ſpeziell ſchauſpieleriſchen, ſondern auch über bloß dramaturgiſchen Umkreis hinausgehen, ſie muß die ganze Breite des geiſtigen und ſozialen Lebens umfaſſen, um in deſſen Tendenzen das Bühnenkunſtwerk ſinngemäß einzuſtellen. Ob ein ſo gerüſteter Organiſator dann ſein Werk mehr als Regiſſeur (d. h. in größerer Nähe der Schauſpielkunſt), oder als Dramaturg (d. h. in größerer Nähe der Dichtkunſt), oder nur als oberſter Bühnenleiter (d. h. in überlegenerem Abſtand) tut, das wird auf den Grad und die Art ankommen, in dem er auch an den elementaren Gefühlskräften der Bühnenkunſt Anteil hat. In

Digitized by Google

jedem Fall sind Bildungskräfte, die so reich wie die Eugen Kilians sind und die dabei nicht in rein wissenschaftlicher Kühle, sondern in irgendeinem Mischungsverhältnis mit künstlerischer Gefühlswärme existieren, ein höchst bedeutsames Gut, das ungenutzt liegen zu lassen, eine schmähliche Verschwendung für das deutsche Bühnenleben bedeuten würde.

Regisseur, Dramaturg und Theaterhistoriker.

Von Hans Devrient, Weimar.

Gerade vor drei Jahren, im Mai 1914, schickte mir Eugen Kilian seine zweite Reihe dramaturgischer Blätter. „Aus der Praxis der modernen Dramaturgie", die er im Winter vorher hatte erscheinen lassen. Seine Überzeugungen und Urteile über Regie und die theatergeschichtlichen Erinnerungen an seine Karlsruher Zeit, in denen wir ihn auch in dem Hoftheaterarchiv dort eifrig schürfen sehen, bewegen sich mit so viel Anerkennung und Verehrung um das Lebenswerk meines Großvaters Eduard Devrient, daß ich tief gerührt wurde, aber eben deshalb auch nicht daran denken durfte, selbst nun wieder eine Besprechung des Buches in einer literarischen Zeitschrift zu übernehmen. Andere theatergeschichtliche Arbeiten drängten überdies damals gerade neben der Amtstätigkeit zur Erledigung, ehe ich in die Sommerferien ging. Als ich Anfang August heimkam, war der Weltkrieg ausgebrochen, alle außerdienstlichen Gedanken auf sich ziehend. Krankheit kam hinzu; das Buch blieb im Schranke stehen, ohne fertig gelesen zu sein. Als jetzt die Kunde aus München kam, daß Kilian das Schicksal so vieler, ja fast aller ernsten Bühnenleiter, die nicht im allgemeinen Strome schwimmen wollen, getroffen habe, der Undank, da zwang mir der betrübende Anlaß das Buch in die Hand, das ich nicht wieder weglegen konnte, bis ich es von Grund aus durchgelesen und genossen hatte.

Es war ein Genuß ganz eigener Art. Ich durchlebte an Kilians Hand die letzten 44 Jahre deutscher Bühnengeschichte und fühlte, daß ein reifer Fachmann und feiner Künstler mir zur Seite ging, und daß ein gebildeter Theaterhistoriker mich führte. Wir haben in unserem theatergeschichtlichen Gewerbe so wenig

Digitized by Google

durchgebildete Helfer, die ebenſo die literariſch-äſthetiſche Seite beherrſchen wie die praktiſch-techniſche, daß es eine Luſt iſt, einem ſo gediegenen Dramaturgen zu begegnen. Mir perſönlich bedeutete es noch weit mehr. Eine Wiederholung im Kleinen und Erweiterung eigener Erfahrung. Ich habe in meiner Entwicklung den umgekehrten Weg eingeſchlagen wie Kilian. Ich bin erblich ſtark theatraliſch belaſtet, und meine Studiengenoſſen aus dem akademiſch-dramatiſchen Verein an der Berliner Univerſität, die zum Teil Bühnenmänner geworden ſind, meinten bis vor wenigen Jahren, ſie würden mir doch noch einmal in der Bühnengenoſſenſchaft oder im Bühnenvereine begegnen; ich bin Schulmeiſter geworden und bin es mit Leib und Seele. Daneben laſſe ich freilich gelegentlich literar- und beſonders theatergeſchichtlich etwas von mir hören, damit die Berufsgenoſſen von Vater und Großvater noch manchesmal, wenn ſie's leſen, zu wiſſen bekommen, daß die viel verrufene Familientradition noch nicht ausgeſtorben iſt: „Es iſt eine ernſte Sache, . . . ſo luſtig es auch oft darin zugeht.“

Dasſelbe Thema ſchlägt Eugen Kilian als Oberregiſſeur und Dramaturg am Kgl. Hoftheater in München in ſeinen Blättern nun an, und er kann ſicher ſein, daß ſein Motto auch auf ihn ſelbſt angewandt wird: „Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren.“ Er iſt vom Lehramt am Gymnaſium in Karlsruhe ausgegangen, und eine ſchwere Zeit muß für ihn die erzwungene Tätigkeit in unſerem Berufe geweſen ſein, bei dem eben auch gilt „was Euch nicht angehört, müſſet Ihr meiden“. Er ſelbſt ſprach nicht gern davon; und doch ſteht mir noch in lebhafter Erinnerung der freundliche Ton, in dem der alte Direktor Guſtav Wendt dort im Jahre 1895 von Kilian ſprach, wie der ſeine Primaner im deutſchen Unterricht zur jugendlichen Begeiſterung für unſere Klaſſiker getrieben habe, beſonders durch ſein eigenes dramatiſches Vorleſen ſchon damals den Blick auf die Bühne lenkend als die eigentliche Stätte für die Dramen — und für ihren jungen Interpreten. Und er hat dann den Sprung gewagt vom Katheder zur Bühne, und er hat ihn nicht zu bereuen gehabt, — wie ich nicht den umgekehrten

Digitized by Google

Weg. In der Mitte zwiſchen beiden Welten, zwiſchen Wiſſenſchaft und Kunſt ſind wir uns dann öfters begegnet, und was hier jetzt als ſeine letzte Frucht vorliegt, zeigt den wiſſenſchaftlich ernſten Forſcher ebenſo wie den reifen, durch und durch erfahrenen Künſtler.

Was Kilian da im erſten Aufſatze z. B. über *Schauſpielregie* und im zweiten über *Opernregie* ſagt, iſt ſo richtig und ſicher abgewogen, daß man ſofort wohltuend den Fachmann ſpürt, es ſind die Grundlagen für das Geheimnis moderner Erfolge, und es iſt ſo durch und durch künſtleriſch wie pſychologiſch überzeugend, weil es ſich auf die alten, bewährten Pfeiler ſtützen kann, auf denen ſich ſeit 200 Jahren echte deutſche Schauſpielkunſt erhoben hat, in ihren großen Erſcheinungen das innere Leben des deutſchen Volkes vertiefend und erhöhend. Es ſind liebe alte Bekannte, von Vater und Großvater her, alle die ſcheinbar ſo ſelbſtverſtändlichen Forderungen einer zielbewußten Bühnenleitung, und wir ſehen, wie dieſelben großen Richtlinien auch heute gelten, und doch auch alle immer wieder vom Alltagsſchlendrian weggewiſcht werden: das *Einrichten des Regiebuchs*, *die ſchwere Kunſt der Beſetzung* nicht nach der Schablone von Rollenfächern, ſondern nach den Aufgaben des Dichtwerkes und dem Können und der Individualität der Darſteller, was eine innige Vertrautheit des Regiſſeurs ebenſo mit ſeinem Schauſpielermaterial vorausſetzt wie mit dem Literaturwerke, die Bedeutung einer wirklichen *Leſeprobe*, von den ſpäteren Proben mit ihrem Eingehen auf die Perſönlichkeiten der Künſtler ganz abgeſehen, die durch Vorbild mehr als durch alles Theoretiſieren die Darſteller zu Menſchengeſtalten im Sinne des Dichters bilden ſollen. Und alles das geht hier ganz nüchtern und konkret auf wirkliche Erfahrungen des praktiſchen Spielleiters zurück, man fühlt auf Schritt und Tritt die Bretter des Bühnenbodens unter Kilians Füßen knarren, ſieht andere Berufsgenoſſen am Regietiſche, auf den Proben hin und her eilen, hier dämpfen, dort anfeuern, hier ſtärker beleuchten, dort in Schatten hüllen: überall mit vornehmer Ruhe des klugen Künſtlers, der andere Leiſtungen und Verdienſte bereitwillig anerkennt, ja ſie uns erſt zeigt und auf ſie hin-

Digitized by Google

weist, und auch darin sich als ruhigen Kenner ausweisend, daß er ausdrücklich von der Resignation spricht, mit der jeder Regisseur dem Erfolge gegenüber rechnen muß, und die ihn nie irre machen soll. „Nicht die Regie," sagt er (S. 34), „die das Publikum blendet und verblüfft, nicht die, die viel von sich reden macht, ist die richtige, sondern diejenige, die sich bescheiden und selbstlos in den Dienst des Kunstwerks stellt, die so unauffällig und selbstverständlich erscheint, daß ihr Wirken als solches dem Laien gar nicht zum Bewußtsein kommt". Solche Männer brauchen wir jetzt, wo von da und dort her über die Zukunft der deutschen Bühne von allen möglichen Vertretern des gebildeten deutschen Volkes beraten werden soll. Da dürfen gerade solche Männer wie Kilian nicht bei Seite stehen. Sie sind die Leute, die berechtigt sind, darüber zu urteilen.

Köstlich wirken Kilians Worte über den Regisseur im Kasten mit ihrem doch halb neidvollen Seitenblick auf die konzentrische Wirkungsmöglichkeit des Kapellmeisters, der an seinem Dirigentenstab das ganze Kunstwerk durch die Proben und durch die Aufführungen tragen kann. Besonders fein sind dann die Schilderungen über moderne Ausstattungskunst in Gefolgschaft moderner Schauspielkunst. Da ziehen die Theaterabende der letzten Generationen an uns vorüber, wir tauchen ein in die Probleme von Illusions- und Stilbühne, und gerne gestehe ich gerade hier durch Kilians vorurteilsloses Bewerten der beiden entgegengesetzten Bühnenbildarten im Anpassen an die Anforderungen verschiedener Dramenarten viel Neues gelernt zu haben, auch wenn ich nicht mit allen Einzelheiten einverstanden war. Er weiß uns eine jede Art so anschaulich vorzuzaubern, daß wir wieder ganz gefangen sind von dem holden Trug der Bretter, die die Welt bedeuten. So zieht an uns das naturalistische Bühnenbild mit allen Schikanen bestrickend vorüber, ohne uns doch über das Übertreibende gelegentlicher Erscheinungen im Unklaren zu lassen, so werden wir in die neuere Entwicklung der Shakespeare-Bühne historisch eingeführt. Und das sind im ganzen Buche die besten Abschnitte, wo nicht von literar-historischen Theorien,

Digitized by Google

ſondern von Aufführungen die Rede iſt, die die unerbittliche Probe vor dem Rampen- und Effektlichte der Bühne durchgemacht und von der Szene herab die Augen und Herzen der Zuſchauer geweitet haben zu ſtarkem, edlem Kunſtgenuſſe. So ſind es auch nicht die an ſich feinſinnigen Vorſtudien Kilians etwa über Schillerſche oder Shakeſpeareſche Dramen, die uns ſo wertvoll ſind, ſondern die Berichte von Erfahrungen, die er ſelbſt als Leiter oder als kritiſcher Zuſchauer an den Aufführungen gemacht hat. Nur wer im Getriebe des werdenden Bühnenbildes ſo vertraut iſt, kann ſo überzeugend von anderen Leiſtungen erzählen, und nur wer dieſe literariſche Vorbildung beſitzt und ſo ſich in die Seele jedes neuen Dichters mit all ſeinen Arten und Unarten hineinverſenkt hat, iſt imſtande, den kecken, glücklichen Griff dann hinein zu tun in das volle Menſchenleben der darſtellenden Künſtler und der ſie umgebenden Stimmungsgehalte: nur wer das Handwerkszeug verſteht, darf Meiſter ſein. Ich weiß nicht, ob mir die Schilderungen von Max Reinhardts Ghettowinkel im „Kaufmann“ mit ihren intimen Stimmungsmöglichkeiten oder die von der ſtillklaren, einfachen Münchener Shakeſpeare-Bühne mit ihren großen, ruhigen Farbentönen lieber geweſen ſind, oder ſo eine Inſzenierung des Kleiſtſchen „Käthchen von Heilbronn“ in der romantiſchen Zauberpracht der Meininger oder der Goetheſchen „Eugenie“ in der kühlen Herbſtſtimmung vornehmer Klaſſizität oder die Entwicklung der Einrichtungsverſuche an Shakeſpeare auf deutſchen Bühnen oder die unparteiiſche Freude auch an britiſcher grotesker Komik in Stratford on Avon: ſie verraten alle den durchgebildeten Praktiker, und unſer Verlangen erwacht, auch alle die anderen Forderungen — etwa einer Wallenſtein-Aufführung im Rahmen eines einzigen fünfaktigen Theaterabends — von ſeiner Hand bald einmal wieder in die Bühnenwirklichkeit umgeſetzt zu ſehen. Willkommen iſt er uns hier, wenn er den Griffel der Theatergeſchichte führt, willkommen ſoll er uns erſt recht ſein, wenn er Geſagtes umſetzt in die Tat der Bühne.

Wenn nur erſt wieder Friede in der Welt iſt, wird ein ſtarkes Verlangen auch nach erneuter Schauſpiel- und Bühnenkunſt durch das Vaterland gehen. Dann brauchen wir zielſichere Führer an der

Digitized by Google

Spitze wahrer Kunſtinſtitute, dann muß auch Eugen Kilian an maßgebende Stelle ſeiner Kunſt berufen werden.

Eugen Kilian und Rudolf Conſentius.

Eine Erinnerung nach einem Vierteljahrhundert

Von Heinrich Vierordt.

Die Beiträger zu dieſem Buch haben gewiß alle Weſensſeiten Eugen Kilians in das richtige Licht gerückt, möglicherweiſe jedoch eine Seite noch nicht nach Verdienſt voll beleuchtet.

Eugen Kilian iſt nicht bloß ein feinſinniger, tiefkünſtleriſcher Spielleiter, ein vortrefflicher Schriftſteller, ein Mann von durchaus zuverläſſigem Gepräge, ſondern vor allem ein edler, vornehmer Menſch, dem es ein heiliges Anliegen iſt: Verkannten und zu Unrecht Vergeſſenen wieder zu Ehren zu verhelfen, und ſie in ihre alten Rechte wieder einzuſetzen.

So lebte und wirkte dereinſt am Karlsruher Hoftheater als Schauſpieler und Dichter Jahrzehnte lang: Rudolf Conſentius. Keine blendende, nach äußern Wirkungen haſchende, eine ſtillbeſcheidene, tiefehrliche Künſtlerbegabung. Er hatte eine Reihe von Schauſpielen, ſogar eine umfangreiche, erzählende Dichtung über den alten Noſtradamus verfaßt. Dieſen Mann, der, meines Erinnerns, um 1886 geſtorben, und auf deſſen Grab gar ſchnell das Gras der Vergeſſenheit gewachſen war, galt es zu neuem Leben und Anſehen aufzuerwecken!

Da — eine echt Kilianſche Ruhmestat, rühmlich für den Gefeierten wie für den Feierer — entſchloß ſich Kilian, in einem Vortrag das Bild des Lebens und Schaffens jenes Rudolf Conſentius dem leichtvergeßlichen „Publikum“ vor Augen zu ſtellen. Der Vortrag Kilians, der damals „Dramaturg“ des Karlsruher Hoftheaters war, fand am Abend des 10. Oktobers 1892 im „Hoftheaterfoyer“ — wie man damals nach franzöſelnder Unſitte ſagte — vor einer dichtgedrängten Hörermenge unter der bezeichnenden Aufſchrift „Die Tragödie eines Verſchollenen“ ſtatt . . .

Digitized by Google

Ich legte dem Geiſt des dankbaren Conſentius einige Worte an Kilian in den Mund. Das Gedicht erſchien — um ihn ſpäter zu überraſchen — ohne meinen Namen in einem Karlsruher Ortsblatt, den leider kurz darnach entſchlafenen „Karlsruher Nachrichten“ — dem jedem alten Karlsruher wohlvertrauten „Gutſcheblättle“ — und fand freundlichen Beifall. Man riet hin und her nach dem Verfaſſer; auf mich, der ich dem Schauſpiel und ſeinen Belängen ferner ſtand, verfiel niemand. Nach einigen Tagen bekannte ich mich dem erſtaunten und erfreuten Kilian als Urheber.

Da ſeit jenem Abend genau fünfundzwanzig Jahre hinabgerauſcht ſind, darf vielleicht jenes Kilian-feiernde Gedicht im Silberglanz alter Erinnerung auch ſeine Wiederauferſtehung in dieſem Zuſammenhang begehen, zumal einige Reimzeilen für Kilians Weſen von dauernd kennzeichnender Gültigkeit ſind.

Conſentius' Geiſt an Eugen Kilian.

(In der Nacht vom 10./11. Oktober 1892.)

Was hör' ich? ſind es Lieder,
Die mir der Traum nur gab?
Was ſenkt ſich ſäuſelnd nieder
Auf mein vergeſſen Grab?
Iſt es des Regens Klingen?
Iſt es vielleicht ſchon Schnee?
Nein, nein, die Klänge dringen
Herüber vom Foyer!

Erhebt euch, welke Knochen!
Zur Stadt den Schritt gelenkt!
Mein totes Herz will pochen,
Weil mein noch Einer denkt!
Noch Einer, der von allen
Mir ſelbſtlos treu verblieb,
Ihm, meinen Dank zu lallen,
Mach' ich den Weg zulieb.

Digitized by Google

Ich komm' auf leisem Flügel
Geschwebt die Nacht entlang,
Aus meinem graf'gen Hügel
Wird mir nicht leicht der Gang;
Dich, meines Ruhmes Mehrer,
Muß in Person ich seh'n:
Mein Wecker, mein Verehrer,
Mein Retter, mein Eugen!

Du bist die Wahrheit selber,
Dich täuscht kein Flitterglanz,
Um falsche, gold'ne Kälber
Du tanzest nicht den Tanz;
Dir rang ich nicht vergeblich
Um die Unsterblichkeit —
Die Nacht ist kalt und neblig,
Der Morgen ist noch weit.

Du weißt, ich habe nimmer
Um feile Gunst gebuhlt,
Verschmähend allen Schimmer
Hinschritt ich, selbstgeschult;
Die Welt nicht zu verachten,
Die mir den Kranz versagt,
Nach Göttlichem zu trachten,
Hat meinem Geist behagt.

Verschollen, ja, verschollen!
Dies ist das rechte Wort!
Schau, Tränen sind entquollen
Auf Wangen, längst verdorrt;
Daß ich noch weinen müßte
In dieser Wundernacht,
In meiner Totenkiste
Hätt' ich es nicht gedacht.

Zum Schauspielhaus mit Drängen
Ein ganzes Volk spaziert!

Digitized by Google

Haſt du mit Zauberſängen
Die Menge faſziniert?
Biſt du Beſchwörer, Sänger,
Der Hexentränke kocht,
Der Hamler Rattenfänger
Hätt's beſſer nie vermocht.

Hättſt du in Einem Herzen
Heut nacht gezündet nur
Schöner Begeiſt'rung Kerzen
Für meines Dichtens Spur,
So ſollt's mich tief erfreuen,
Du Hort, du meine Burg,
So laß dich's nicht gereuen,
Du lieber Dramaturg.

Die Maſſe will Vergnügen,
Sie ſucht das Ernſte nicht,
Sie liebt, ſich zu belügen
Mit Masken vor'm Geſicht;
Sie weigert ſchier die Nennung
Des Manns, der längſt verſargt,
Da ſie mit Anerkennung
So elend knauſernd kargt.

Dem ſpröden, blöden, ſchnöden
Spottlächeln botſt du Hohn,
Vom toten Kitharöden
Nimm ew'gen Dank zum Lohn!
Ich hauche ſachte nieder
Auf deine Stirn den Kuß,
Ich bins — kennſt du mich wieder? —
Dein Freund Conſentius!

Digitized by Google

II. Kilian als Regisseur.

Dramatiker und Regisseur.

Von Stefan Zweig (Wien).

Erste Stunde in fremdem Theater. Man klopft an eine Türe und in einem klopft das Herz. Irgendwo rühren sich die Maschinen, arbeiten Menschen einem das Werk zu verwirklichen, das man vor Monaten, vor Jahren aus seiner eigenen Welt in die andere gestellt hat: die Zeugung, einst geheimnisvoll und schmerzhaft-süß, erneut sich nun qualvoll vor der Welt. Das Haus steht da, feindlich fast mit seinen technischen Apparaten, mit seiner Finsternis, eine ungeheure Laterna magica, in das man sein eigenes Bild geschoben. Man klinkt eine Türe: Diener, Beamte, Fragen, Antworten, aber noch immer nicht der Mensch, der mitfühlende.

Und endlich dann der Regisseur: Da wird einem warm! Hier ist einer, der von beiden Welten weiß, der äußern und der innern, durch dessen Stand, über dessen Stirn die Brücke geht, die verbindende. Alles von Fremdheit fällt ab, nun kann man eintauchen in die neue Arbeit, ähnlich und doch fremd der andern, sein Blick belichtet einem die ungewisse Fläche der Möglichkeiten und man schreitet beherzt. Er ist der Verwandler des Worts in die Tat, er bindet eines an das andre und mit einem Mal — für einige Stunden, einige Tage — ist das fremde feindliche Haus einem Heimstatt und Herrschaftsbereich.

Immer ist es neu und seltsam, dies zu erleben, aber unvergeßlich, springt diese Türe in einen fremden Menschen rasch auf, ohne daß man an ihr viel zu rütteln hätte, war dieser Mensch aus seinem eigenen Wesen schon aufgetan allem lebendigen Wert. So habe ich Kilian immer empfunden, — bereit, hilfsfroh und lebendig im Werk, Freund beider Welten,

Digitized by Google

der des Worts und der der Tat und immer wird es mir eine gute Stunde sein, ihm auf jenen Brettern zu begegnen, die die Welt bedeuten: jene einzige wahre, unzerstörbare Welt, wo alles nur künstlerisch lebt und in sich zerfällt, sobald ihr der Atem des feurigen Geistes mangelt und der Wille zur Vollendung.

Der lateinische Regisseur.

Von Carl Heine.

Das Theater besitzt zwei Hauptseiten, eine künstlerische und eine geschäftliche, deshalb kommen als seine Leiter entweder Darsteller oder Geschäftsleute, am liebsten Darsteller mit erprobter kaufmännischer Begabung in Betracht; hin und wieder wurde auch ein Dramatiker zugelassen, weil die Werke seiner Kunst den Stoff der Aufführungen bilden. Der erste Versuch freilich fiel unglücklich aus, nicht weil Lessing den Ruf ans Wiener Nationaltheater ablehnte, sondern weil er dann doch noch zum Theater stieß und diesem unseligen Hamburger Nationaltheater mehr schadete als nützte. Das verschmähte Wien dagegen machte mit seiner klugen Vorliebe für Dramatiker-Dramaturgen nachmals wahrhaft glänzende Erfahrungen, denn Schreyvogel-West, Laube, Dingelstedt bewiesen dort, daß es nicht am Dichtersein lag, wenn Lessing in Hamburg versagte, und Goethe, Immermann, Tieck sind leuchtende Beispiele für die Möglichkeit, dramatischen Dichtern Bühnen anzuvertrauen.

Abgesehen von diesen glücklichen Ausnahmen knüpft die Geschichte Blütezeiten der Theater immer an Schauspielernamen: Velten, Schönemann, Koch, Ackermann, Eckhof, Schröder, Iffland, Devrient, oder an den von Kaufleuten: Kroll, Engel, Maurice, Angelo Neumann, Pollini.

Im Ausgang des vorigen Jahrhunderts kommt plötzlich ein Typus von Theater- und Spielleitern zum Vorschein, den es bis dahin nicht gab, der Doktor philosophiae, der akademisch gebildete Schriftsteller. Das war in den Zeiten des werdenden und blühenden Naturalismus', in jener einzigartigen Epoche, in der eine Spanne lang Theater, Dichtung und Publikum wie einander vertraute Freunde Hand in Hand gingen. Der Fall dieses Gleich-

Digitized by Google

tritts ist so selten, daß er eine besondere Ursache haben muß. Sie liegt darin, daß diese Doktor-Regisseure zugleich dem neuen Drama die Richtung wiesen, und zugleich als Bühnenvorstände die Macht hatten, den sonst immer trägen Schritt der Schauspielkunstentwicklung zu beschleunigen, und zugleich als Schriftsteller von ausschlaggebendem Einfluß auf das Publikum sein konnten. So vermochten sie, ein einzigartiger Fall in der Theatergeschichte, durch unmittelbare Einwirkung diese drei wichtigsten Faktoren miteinander in Einklang zu bringen.

Sie hatten damals die Macht, diese Doktoren-Direktoren und -Spielleiter. Da wirkten gleichzeitig an führenden Bühnen Dr. Brahm, Dr. Schlenther, Dr. Neumann-Hofer, Dr. Freiherr von Berger, Dr. Hagemann, Dr. Kilian, Dr. Oberländer, der Schreiber dieser Zeilen und viele andere Akademiker.

Im neuen Jahrhundert aber kam der Umschwung. Das Theater, durch die Arbeit dieser Männer aus tiefer Schwäche zur höchsten Kraft und souveräner Beherrschung seiner Mittel erstarkt, wagte es, sich kühn von der Dichtung, seinem bisherigen Herrn, zu trennen, stellte sich auf eigene Füße, auf eigenes Recht und in diesem Augenblick empfand es, weil es seiner nicht mehr zu bedürfen glaubte, den Doktor-Direktor und Doktor-Regisseur als einen Fremdkörper an seinem Leibe. Es bespöttelte ihn plötzlich und erfand gleichzeitig mit dem Schlagwort „los von der Literatur" den Spottnamen des lateinischen Regisseurs. Brahm, Schlenther, Neumann-Hofer, von Berger und Hagemann wurden abgeschüttelt, und man ersetzte sie durch Männer des Schauspielerstandes, durch Reinhardt, den genialen Schöpfer einer neuen Inszenierungskunst, durch Thimig, Grube, Barnowski, Meinhard, Bernauer und Bernau.

Es mag sein, daß der Erfolg der Akademiker in den Tagen des Naturalismus auch Unberufene, für das Regiewerk Untalentierte, dem Regiewerk zutrieb, die mit Recht dem Spott der am Theater Großgewordenen anheim fielen; daß dieser Spott auch auf die Tüchtigen ausgedehnt und jeder Doktor-Regisseur auch der erprobte Fachmann bald zum lateinischen Regisseur gestempelt wurde, ist auffallend. Er kann nicht der allgemeinen Verachtung entstammen, die der schöpferische Künstler gegen den

Digitized by Google

Gelehrten zu fühlen pflegt, denn auch die mit dem Doktortitel Geſchmückten hatten ſich oft genug als ſchöpferiſche Inſzenatoren erwieſen, ſondern dieſes Mißtrauen, das auch tief und vielſeitig gebildete Darſteller gegen den Akademiker fühlen, muß, da es vorhanden iſt, über das Theatergebiet hinaus rein menſchlich erklärbar ſein; es muß auf ganz allgemein gültigen Geſetzen beruhen, die in dieſem beſonderen Fall nur beſonders klar ſichtbar wurden. Vielleicht kommt man zum Verſtändnis des Vorgangs, wenn man ſich die Not des Schauſpielers vergegenwärtigt, und ſie mit der Not jedes ſchaffenden und wirkenden Menſchen vergleicht. Daß die Nachwelt dem Mimen keine Kränze flicht, beruht nämlich auf dem allgemeinen Geſetz, daß jeder Arbeitende in ſeiner Geltung von ſeinem Wirken abhängt; nur ſolange er für die Allgemeinheit arbeitet, lebt er ihr. Andere Künſtler, die aufbewahrungsmögliche Werke ſchaffen, ſind von dieſem allgemeinen Geſetz ausgenommen. Die Geltung aller übrigen Menſchen hängt von ihrer Leiſtung ab, und wenn ſie nichts mehr wirken, ſind ſie tot. Der Schauſpieler iſt verwöhnter, als andere Menſchen, weil er gewohnt iſt, oft über ſeine Leiſtung zu gelten, zu der er ſich, wie Klein Zaches die Leiſtungen anderer, des Dramatikers und des Spielleiters, in den Augen des Publikums hinzuzaubern darf. Deshalb iſt er, auch wenn er das Geſetz, daß ſeine Geltung nur ſolange dauert, wie ſeine Leiſtung, nicht im Bewußtſein trägt, inſtinktiv beſonders empfindlich gegen die Möglichkeit, daß ſeine Geltung einmal mit dem Aufhören der Leiſtung verſchwindet. Die Gefahr iſt für ihn ſo groß, weil ihm nur eine Leiſtungsmöglichkeit offen ſteht. Der Darſteller, der intenſiver als andere lebt, iſt, auch lebendig, tot, wenn er nicht mehr darſtellt. Ein Blick ins Weimarer Seebach-Stift bildet die grauenhafte Probe auf dieſes tragiſche Exempel. In dieſer, wenn auch unbewußt getragenen Erkenntnis ruht ſein Mißtrauen gegen den Doktor-Regiſſeur. Er prüft nämlich aus ſeiner Ahnung des eigenen Schickſals heraus, jeden, der ſich in den Bühnenberuf einreihen will, darauf hin, ob er dieſen Beruf nötig hat, um etwas zu ſein, oder ob er etwa auch ohne dieſen Beruf etwas ſein und dadurch gelten und leben kann. Beim lateiniſchen Regiſſeur wird dieſer Argwohn beſonders wach. Da er nicht

Digitized by Google

Darſteller war, muß er Dilettant ſein. Er iſt für einen anderen Beruf vorbereitet, er will wahrſcheinlich nur auch einmal am Theater gelten; er iſt ein Eindringling, der ohne Not auch mit aus der Krippe des Theatererfolges ein wenig naſchen möchte, ein Libertiner, der ſicherlich, als er zum Theater ging, nicht alle Brücken zum bürgerlichen Leben abgebrochen hat, der es ſich vorbehält, in ſeine eigentliche Heimat zurückzukehren und dann durch ſeine akademiſche Vorbildung überall willkommen, in einem anderen Beruf wirkend, weiter gelten, weiter leben darf. Der lateiniſche Regiſſeur ſteht im Verdacht, nur aus Laune, gewiſſermaßen in geiſtigem Inkognito, nur die Theaterſenſation mit erleben zu wollen, ſteht im dringendſten Verdacht, den Theaterberuf nicht mit dem Ernſt auffaſſen zu können, mit dem der Darſteller ihn als die einzige Wirkungs-, Geltungs- und damit Lebensmöglichkeit aufzufaſſen mit eiſerner Notwendigkeit gezwungen iſt.

Merkwürdig und nur aus rudimentären Gefühlen heraus zu erklären, iſt die Duldſamkeit des Theaterangehörigen einem anderen Berufsfremden, dem hochgeborenen Hoftheaterintendanten gegenüber. Er iſt der Graf, der Baron, die Exzellenz, der große Herr, von dem man begreift, daß er des Theaters zu ſeiner Lebensmanifeſtation nicht bedarf, dem man es erlaubt, ſich bewußt zu ſein, auch ohne Theater zu gelten. Denn der Hochgeborene gilt, das heißt lebt in dem Bewußtſein der Menſchen nicht nur durch ſein Wirken, ſondern durch ſein Daſein. Begibt er ſich aber dieſes noch immer anerkannten Vorrechts dadurch, daß er, wie der berufene lateiniſche Regiſſeur, die Regietätigkeit als ſeinen wirklichen ausſchließlichen Beruf wählen will, dann trifft ihn dasſelbe Mißtrauen, wie den Doktor-Regiſſeur.

Wie wäre dieſes Mißtrauen zu beſeitigen möglich? Nur indem die Regie-Anwärter ſich von vorneherein lediglich für den Regieberuf vorbilden wollten.

Wenn der künftige Inſzenator und Theaterleiter nicht die akademiſche Vorbereitung eines Oberlehrers oder Univerſitäts-Dozenten, eines Bibliothekars, Muſeumdirektors, Rechtsanwalts, Richters, Ingenieurs, durchlaufen und die dafür nötigen Fachexamina ablegen wollte, ſondern dafür ohne Seitenblicke ſich von Anfang an auf den Theaterberuf, auf den Beruf des Inſzenators

Digitized by Google

im weiteſten Sinne den Beruf des künſtleriſchen Bühnenvorſtands, der Vorſtufe des künſtleriſchen Bühnenleiters auch in ſeinen akademiſchen Studien beſchränken würde. Dann müßte das Mißtrauen ſchwinden, daß dem lateiniſchen Regiſſeur das Theater nur eine Epiſode ſein ſollte, denn dann käme er in die gleiche Mitſchuld und Verdammnis mit den übrigen Theaterleuten, nur durch ſeine Leiſtungen am Theater zu gelten und zu leben.

Der Doktor-Regiſſeur.*

Von Hugo Dinger, Jena.

Der Doktortitel vor dem Namen des Spielleiters auf dem Theaterzettel war ein Zeichen der Zeit, und zwar zunächſt ein willkommenes. Er zeugte von mancherlei. Die dramatiſche Kunſt iſt eine Kunſt für ſich und ſetzt ſich, trotz ihrer geſchloſſenen Eigenart und ſelbſtändigen Charakters aus verſchiedenen einzelnen Elementen zuſammen, die nicht bloß auf Intuition und auf praktiſchem Können beruhen, ſondern auch Kenntniſſe, Wiſſen erfordern. Schon das „Buch“ des Dramatikers weiſt auf literariſche „Bildung“ hin, auf Kenntnis der Literaturgeſchichte, auf Verſtändnis geiſtesgeſchichtlichen Inhaltes, im ganzen wie im einzelnen. Ein gewiſſes Maß von „Bildung“, d. i. Kenntniſſe und geiſtige Schulung iſt ſchon beim Schauſpieler von Wert, ja eigentlich Vorausſetzung; ganz gleich, ob er ſie „rite“ auf der Schulbank empfangen, oder, wie ſo oft, ſich durch mühſames Selbſtſtudium erworben hat. Hut ab vor den Leuten, die, mitten im anſtrengenden Berufe, dazu die Einſicht und die

* Mitten in der Niederſchrift dieſer Zeilen erhalte ich die Mitteilung, daß Herr Dr. Heine in Berlin einen Aufſatz „der lateiniſche Regiſſeur“ ſpenden wird. Ich vermute, daß wir ein und daſſelbe Thema behandeln. Es war mir in der Kürze der Zeit und im Drang der Berufsarbeit nicht möglich, mich mit Herrn Dr. Heine darob in direkte Verbindung zu ſetzen. Aber da ich annehme, daß er mehr das Theater-Fachliche bieten wird, wandte ich mich mehr der akademiſchen Seite dieſer Frage zu und machte durch urſprünglich beabſichtige Fachérörterungen den bekannten „Strich“. So glaube ich, daß beide Aufſätze parallel nebeneinander beſtehen können. Aus der Tatſache dieſer Zwillingserſcheinung ſpricht aber die „Aktualität“ des Themas. Und gerne räume ich dem, auch von mir, hochgeſchätzten Herausgeber der „Szene“ den Platz in allen ſachlichen Dingen. Sollten wir uns hie und da widerſprechen — auch gut, denn der Widerſtreit der Meinungen fördert. In einem Punkte ſtimmten wir immer und freundſchaftlich überein: Im Streben unſerer Kunſt nach Kräften zu dienen.

Digitized by Google

Willenskraft beſitzen! Das bloße künſtleriſche „Gefühl“ reicht nicht dazu aus, die Schätze zu heben, die in einem geiſtig tiefen Dichterwerke und damit auch in der perſönlichen Rolle verborgen ſind. Wenn auf einem Hoftheater einer, in der letzten Probe eines bekannten Shakeſpeare-Werkes, die denkwürdigen Worte ſpricht: Ich kenn das Stück gar nicht, was iſt denn eigentlich der Inhalt? — ſo wird er vielleicht „routiniert“ ſein Penſum ohne Anſtoß heruntermimen, aber doch über das Handwerksmäßige zur Kunſt nicht emporſteigen können. Aber genug; ich könnte an ſelbſt erfahrenen Beiſpielen noch eine ganze Reihe herſetzen.

Unſere Kunſt iſt eben eine beſondere, und daß ein Unterſchied im Weſen der einzelnen Kunſtarten obwaltet, daß „Kunſt“ und „Kunſt“ nicht ein und dasſelbe iſt, möchte immer mehr begriffen werden, auch darin liegt eine der Bedingungen für „Theaterkultur“. Einem Maler oder Bildhauer nützt wiſſenſchaftliches Studium für ſeine eigentliche Kunſt gar nichts, höchſtens nur indirekt, ein Diplom als Kunſthiſtoriker oder Äſthetiker erworben, verſtärkt die Wirkung ſeiner Bilder nicht; ſehen und malen können iſt alles bei ihm. Der Doktor-Maler exiſtiert nicht, höchſtens malende Doktoren, im beſten Falle zur Kunſt umgeſattelte Studierte. Hingegen fühlt das Publikum im Spiel des Bühnenkünſtlers ſehr wohl die höhere Bildung heraus, die das akademiſche Studium gewähren kann. Der Doktor-Titel hat ſich beim Schauſpieler nicht nur bewährt, er wird mit Recht auch im Dienſte der Kunſt erſtrebt. Von der ſozialen Stellung, die er immerhin gewährt, will ich nicht beſonders ſprechen. Aber auch dieſe kommt für den Künſtler wie für die Kunſt ſehr wohl mit in Betracht. Wie viel mehr ſollte das nicht für den Spielleiter gelten! Der Regiſſeur der Gegenwart muß, bei den geſteigerten Anforderungen, die das moderne Theater ſtellt, Kenntniſſe beſitzen und zwar nicht bloß literariſche, um Geiſt und Sinn der Bücher zu verſtehen, um es in einer geiſtigen Auffaſſung neuſchöpferiſch zur ſinnlichen Anſchauung zu bringen, nicht nur um ganzes und einzelnes zielbewußt und geſchmackvoll zu leiten, er muß auch durch ſeine Kenntniſſe Autorität ſein, und die oft wider- oder auseinanderſtrebenden Elemente ſich zur

Digitized by Google

Gefolgschaft zwingen. Und zu seinen Kenntnissen gehören auch technische, wie kunst- und kulturgeschichtliche, sofern die historische Dramatik in Frage kommt; hier hat das Publikum die Ansprüche gegen die alte gute Zeit erheblich gesteigert, und mit der berühmten Dreiheit: „Griechisches Kostüm, Rittertracht, moderner Anzug" ist eben nicht mehr auszukommen. Auch kann man in Faust's Studierstube kein modernes Fernrohr und in Frau Macbeth's Garten keine eisernen Gartenmöbel mehr stellen, worüber ich einst mit meinem Regisseur sehr lebhaft streiten mußte. Es ist ganz gut, daß man auch etwas „wissen" muß, denn das hebt die Kunst über die elende Handwerkerei, den Schlendrian und Willkür hinaus, erzeugt selbständiges Schaffen und damit Neues und Fortschritt. Wer von uns möchte heute noch den Shakespeare sehen oder herausbringen, der als „Bühnen-Shakespeare" aus der Praxis erwachsen und bei Reklam zu haben ist? Siehe z. B. die „Bearbeitung von Richard III."! Jetzt setzen wir unsere Ehre darein, unser Regiebuch selbst zu schaffen, auf Grund unseres Studiums der Klassiker. Aber wie viele greifen doch noch nach jenen 25 Pfennigheften und holen sich dort Rat, weil sie nichts Besseres wissen. Gewiß, der äußerliche Doktorhut macht das hier nötige Wissen noch nicht aus, aber das Diplom bietet doch eine ungefähre Gewähr für Studien und deren erfolgreichen Abschluß. Er war nicht nur eine Mode, der „Doktor-Regisseur", er lag im Interesse der Zeit und der Kunst.

Will man das recht verstehen, so schaue man hinüber ins Gebiet einer anderen Kunst, zur Musik. Wie hier der Doktor-Regisseur, so ist dort der Doktordirigent, der promovierte Kapellmeister aufgekommen. Auch da sind Kenntnisse zur künstlerischen Leitung förderlich: Musikwissenschaft, Musikgeschichte. Das moderne Konzertprogramm und seine Durchführung verlangt diese. Bach z. B. ist ein Problem geworden, das gekannt sein will und das nicht nur in der Partitur sich darbietet usw. Und wie hier die gute alte Zeit vorüber ist, da der erste Violinist zugleich den Takt für eine Symphonie angeben konnte, wie von des „Kapell*meisters*" Stäbchen immer mehr Geist und Seele der Aufführung abhängt, so auch auf der Bühne: der Spielleiter steht jetzt auf abgesondertem Posten da, entwickelt sich immer

Digitized by Google

mehr vom Mitspielenden zum geistig künstlerisch schaffenden Dirigenten.

Nun ist aber gar nicht zu verkennen, daß sich gegen den Doktor-Regisseur auch eine sehr erhebliche Gegenstimmung gezeigt hat. Warum? Von der kleinlichen Eifersucht der Nichtstudierten gegen Studierte will ich schweigen, die kommt ja überall vor, und es liegt lediglich an der Persönlichkeit, diese zu überwinden, durch eine vernünftige und bescheidene Kollegialität einer- durch sachliche Autorität andererseits. Nein, der Grund liegt tiefer, in der Sache selbst. So nützlich und heilsam für unsere Kunst Kenntnisse sind, ja neue höhere Kunst ohne diese nicht mehr zu erzielen ist, so sind bloße Kenntnisse noch nicht der wesentliche Faktor der Kunst. Denn Kunst ist eben Können, Ausübung, Praxis. Zum Regisseur gehört ein besonderes Talent, eben das der Regie, und das läßt sich nicht anstudieren, vorläufig auch noch auf keiner Universität, wo allein der Doktor zu haben ist, sachgemäß ausbilden. Die Doktor-Regisseur-Frage ist sowohl eine rein persönliche, als auch eine speziell akademische. Der Regisseur muß ein guter künstlerischer Schauspieler sein, wenn auch nicht gerade ein guter Darsteller. Es ist das dieselbe Sache, wie mit Lessings „Raffael ohne Arme". Er muß imstande sein, jede Rolle schauspielerisch zu begreifen, zu ihrer Darstellung die richtige Anweisung geben können. Er muß den Blick haben, das Gewollte vorauszusehen als Darstellung, das Werdende auf der Probe sicher darauf hin zu verfolgen und zu dirigieren. Er muß Geschmack für die Szene haben, Gefühl für das bewegte Bild und dessen Bewegung selbst, Sinn und Talent für das Konkrete der dramatischen Kunst, mit einem Wort: Ohne eine Schulung durch und für die Praxis geht es aber auch nicht an. Und das alles läßt sich aus dem bloß literarischen „Studium" nicht gewinnen, es steht über, fast außerhalb von diesem.

Es ist daher nur zu begreiflich, daß der praktische Schauspieler, der Mann der Erfahrung, zu murren anfing, wenn ein junger Doktor-Regisseur gar frisch von der Universität weg, sich als Kommandant gebend, womöglich um so eigensinniger und herrischer, je frischer und unpraktischer er daher kam. Die Unfähigkeit des bloßen Doktorhutes machte sich bald bemerkbar. Er stand

Digitized by Google

mit seiner Gelehrsamkeit unter Umständen als wie ein Dilettant da. Konnte doch schon ein erfolgreicher Dramatiker den Beweis dafür liefern, daß mit Dramenschreiben noch nicht die Fähigkeit zur Spielleitung gegeben ist. (Fall B. in München.) So ist denn reichlich Wasser in den Wein der Begeisterung gekommen und schließlich auch der Doktortitel zurzeit ebenso wenig eine Empfehlung, als er ehedem eine war, da jeder Doktor-Regisseur mit Freuden engagiert wurde und theaterbegeisterte Studenten auf einmal in Fülle sich meldeten, um rasch Doktor und dann „Regisseur" zu werden. Hab' ich früher niemals zugeredet, denn das wahre Theatertalent zeigt sich darin, daß alles Abreden nichts hilft, so warne ich jetzt ganz ausdrücklich vor der „Karriere".

Aber auch dieser Rückschlag muß überwunden werden. Die Wahrheit liegt auch hier in der Mitte und ist leicht zu begründen. Wie gesagt, der Doktortitel allein tut es nicht. Aber dabei kommt auch noch das speziell Akademische hinzu: zuerst gilt die Frage: Was für ein Doktor? Es gibt verschiedene! Ich wüßte nicht, wie ein Dr. jur. oder Dr. med. (jetzt, seitdem dieser erst *nach* der ärztlichen Staatsprüfung erworben werden kann, ist er keine Gefahr mehr) eine besondere Befähigung zum Regisseur verleihen könnte. Wenn einer im Straf- oder Zivilprozeß oder im Staatsrecht eine gelehrte Untersuchung mit Erfolg vom Stapel gelassen, so ist das ja recht schön und gut, hilft aber absolut nicht dazu, ein Theaterstück lebendig zu machen. Bleibt also nur der Dr. phil. übrig. Ja, damit *kann* man etwas für die Bühne lernen. Nur ist auch dieser Dr. phil. sehr vieldeutig. Er wird im weiten Rahmen der philosophischen Fakultät erworben, zu der bis vor kurzem noch auf einer deutschen Universität der „rationelle Hufbeschlag", wie „das Füllen und Ziehen der Zähne" gehörte. Alle Hochachtung vor der Tier- und menschlichen Zahnheilkunde, aber das „Blumenkränzlein aus Seide fein" auf diesen Gebieten erworben, dürfte ebenso wenig eine besondere Vorbildung zum Theaterdirigenten in sich schließen, wie zum Orchesterdirigenten. Ja, welche Fächer sind's denn dann? Sehen wir von den Naturwissenschaften ab, so bleiben die Humaniora übrig: Geschichte, Literaturgeschichte, Sprachen, Kunstgeschichte und neue Philosophie. Unter diesen muß aber

Digitized by Google

ebenfalls Auswahl gehalten werden. Am nächsten liegen: Literatur und Kunstgeschichte, sowie die neue Philosophie. Von der Philologie kommt nur die neuere in Betracht, und zwar insofern sie mit fremdsprachlicher Literatur verquickt ist. Denn eine rein philosophische Untersuchung, etwa über grammatische Fragen, nützt dem angehenden Bühnenkünstler just nicht viel mehr für seine Fachausbildung, als die Kenntnis vom Hufbeschlage. Hingegen ist eine Arbeit über englische, französische oder spanische Literatur, insbesondere Dramatik, eher förderlich. Nun aber ist die Literaturgeschichte mit der Philologie so eng verquickt, daß letztere sehr häufig das Übergewicht erhält und der „Doktor" auf einem Gebiet erledigt wird, der hier Steine statt Brot bietet. Und ebenso ist es mit den anderen Disziplinen. Wohl bietet die Philosophie in ihren Sonderfächern: Ästhetik und Psychologie die Möglichkeit dar, dem ernst strebenden Bühnenkünstler zu einer, seine Fachstudien fördernden und abschließenden Arbeit zu gelangen, doch nicht immer.

Worauf es ankommt ist: Nicht der Doktorhut an sich gibt dem Regisseur die erwünschte Überlegenheit der Kenntnisse, sondern die Art dieser Kenntnisse allein. Und diese, somit das ganze Studium selbst, müssen Bezug auf den künftigen Beruf haben, für diesen verwendbar sein. Die Doktorwürde wird bekanntlich erworben auf Grund einer wissenschaftlichen Arbeit (Dissertation) und einer mündlichen Prüfung in drei einzelnen Fächern. Ebenso wenig wie eine Abhandlung über Zoologie und die Prüfung in Botanik und Geologie als Vorbildung für einen Kapellmeister angesehen werden kann, ebenso wenig eine Dissertation über Althochdeutsch oder Altenglisch und das Examen in alter und neuer Geschichte für den Theatermann. Dem künftigen Bühnenkünstler stehen noch am nächsten: Kunsttheorie (Ästhetik), Literatur- und Kunstgeschichte. Alle drei sind unentbehrliche Hilfswissenschaften für seine Kunst, geben ihm Kenntnisse, die er gebrauchen kann. Aber trotz alledem ist keines der drei Fächer eigentlich dasjenige, in dem seine Kunst ganz enthalten ist. Und gelingt es ihm, innerhalb dieser drei mit einer Arbeit sich befassen zu dürfen, aus denen er Anregungen und Kenntnisse für seine lebendige Kunst gewinnen kann, so verdankt er dies einem

Digitized by Google

— verhältnismäßig seltenen — Glücksumstande, nämlich dem, daß innerhalb der genannten Fächer sich ein ordinierter Professor befindet, der hinreichend Neigung und Verständnis für das Theater besitzt, um den Spielraum der Fakultät nach dieser Seite hin wohlwollend zu erweitern. Denn die dramatische Kunst ist bis auf diese Tage noch die einzige, die offiziell für die Universität nicht existiert. Bildende Künste und Musik sind akademisch anerkannt, im Lehrplan und in den Prüfungen; der künftige Kapellmeister studiert Musik, macht in Musikwissenschaft seinen Doktor. Der Bühnenkünstler mag sehen, wo er Aufnahme findet. Darum ist sein Doktorhut so oft eine fremde Kappe.

Wird dereinst die dramatische Kunst, gleich der Musik, sich das akademische Bürgerrecht erworben haben, so ist der Doktorregisseur kein problematisches Ding mehr, er kann nur dann Geltung haben, wenn hinter dem Titel die fachgemäße Ausbildung, das einschlägige Studium steckt, aber dann wird er unbedingt auch etwas gelten! Freilich kommt dazu eben auch noch das Persönliche: Das Talent und zu diesem die praktische Schulung. Denn wie der Dr. jur. und Referendar nach bestandenem wissenschaftlichen Examen noch nicht sogleich als Richter auf die Menschheit losgelassen wird, sondern erst praktische Ausbildung und Erfahrung gewinnen muß, so ist der frischgebackene Dr. dram. wohl auch kaum imstande, sogleich das Regiebuch in die Hand zu nehmen und darauf los zu spielleitern. Denn: der Regisseur ist die Hauptsache, der Doktor nur eine gute und erwünschte Unterstützung dabei.

Der Regisseur als Erzieher.

Von Hans Lebede.

„Höchste geistige Durchdringung des Kunstwerks und seine möglichst stilgerechte Wiedergabe mit den Mitteln der modernen Bühne, Losreißung des klassischen Dramas aus den Banden der Schablone und einer oftmals verkehrten Tradition: das sind die Ziele, die der Regiekunst als Ideale vor Augen schweben." *

* S. 1 aus: Eugen Kilian: Aus der Praxis der modernen Dramaturgie. Der Dramaturgischen Blätter zweite Reihe. München, Georg Müller, 1914.

Digitized by Google

Der Regiekunst wenigstens, die in klarer Erkenntnis der Aufgaben des Theaters, das „trotz aller Emanzipationsgelüste seinem innersten Wesen nach eine dienende Kunst ist", in erster Linie die Dichtung herausbringen, nicht aber ihr gegenüberstehen will „wie der Maler der Natur, der Landschaft", die er nur „als Motiv, als Vorwand, seine Kunst zu produzieren", benützt.* Kein Zweifel, daß die Vertreter dieser zweiten Anschauung eher auf den äußeren Erfolg, auf hörbare Wertschätzung des Publikums im Schauhause, auf große Lobpreisung in allen Blättern und Blättchen, auf verständnislose, aber darum nur so begeistertere „Würdigung" in allen Tisch- oder Salongesprächen der Gesellschaft rechnen dürfen. Kein Zweifel, daß nur schuld solcher Ansichten der bei rechtem Lichte besehen unmögliche gastierende Regisseur, der Regievirtuose möglich werden konnte, den die letzten Jahre der so staunenden wie dankbaren Mitwelt beschert haben. Kein Zweifel aber auch, daß man an ihn nicht denken darf, wenn vom „Regisseur als Erzieher" die Rede sein soll. Dieser vielmehr „wird darin sein höchstes Lob erkennen müssen, daß am wenigsten von ihm die Rede ist"; seine künstlerische Tätigkeit wird dem Laien gar nicht besonders zum Bewußtsein kommen. Aber so gewiß der Eindruck von einer theatralischen Kunstleistung dann am größten ist, wenn man — selten genug! — vergißt, daß man im Theater ist und „keine Schauspielergruppe . . . sondern eine Schar von Betroffenen . . . einen Schwarm Leute, denen es passiert ist" vor sich zu haben glaubt: so gewiß ist auch der Regisseur der größeste, den man hinter dem vorgestellten Werk vergißt, weil man zunächst vor etwas steht, das einen im tiefsten bewegt hat . . . und einem erst nachträglich der Gedanke kommt, „auch vor einer Kunstleistung zu stehen". Das sind Worte, mit denen Alfred Kerr den „Ahnherrn einer Bühne für heutige Menschen", den „Grundleger für ernste Möglichkeiten", mit einem Wort: Brahm zu kennzeichnen suchte** — und das sind somit Dinge, die sich jeder ernstarbeitende Regisseur von einem der ganz wenigen

* S. 15 f aus: Eugen Kilian, a. a. O.
** Alfred Kerr im „Pan", 6. 12. 1912, über Otto Brahm.

Digitized by Google

Kunſtrichter geſagt ſein laſſen ſollte, die berufen ihres Amtes walten — — und nicht nur als Laienrichter.

Zuvörderſt alſo: Schauſpielererziehung gehört zu den Aufgaben des Regiſſeurs; Erziehung zur Ein- und Unterordnung, Verhinderung alles Hervordrängens, Durchſetzung der vom großen Friedrich Ludwig Schröder aufgeſtellten und an ihm ſelbſt erfüllten Forderung, jeder Rolle zu geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger. Nicht leicht wird ſich der Schauſpieler, der nur allzu geneigt iſt, nach Schillers Wort „mit der Gegenwart zu geizen", dazu verſtehen wollen, nicht „zu ſchimmern oder hervorzuſtechen, ſondern auszufüllen und zu ſein", auf Verkehrtes und Unſchönes zu verzichten, ſofern er ſich einen beſonderen Publikumserfolg davon verſprach; nicht leicht wird er dazu zu bringen ſein, etwa einen guten „Abgang" zu opfern, dem zu Liebe auch wohl heute noch manch einer vor leiſeren oder gewaltſameren Änderungen der Dichtung nicht zurückſchreckt. wie ſie ſchlimm genug von ich weiß nicht welchem Tell berichtet werden, der noch nach Berthas und Rudenz' Worten abſchließend erklären mußte:

„Ein freies Volk tritt ein in ſeine Rechte,
und golden bricht der Freiheit Morgen an!"

Inſonders gaſtierende Schauſpieler, die unter allen Umſtänden den ganzen Abend über im Mittelpunkt des allgemeinen Intereſſes bleiben wollen, pflegen nicht viel Reſpekt vor dem Dichter aufzubringen; die kennen keinen „Kaufmann von Venedig", ſondern nur einen „Shylock", wie ja ſelbſt Marie Seebach, das gefeiertſte Gretchen ihrer Zeit, nach glaubwürdiger Überlieferung ſich nicht vor dem Vorſchlag geſcheut haben ſoll, alle Szenen bis zur Hexenküche zu ſtreichen: wollten die Leute doch nicht den „Fauſt", ſondern ſie im „Fauſt" ſehen!* Solchem Gebahren gegenüber gibt es ja ein einfaches Mittel, das ſchon Goethe empfahl: man verzichte auf Gaſtſpiele, die doch nur das Enſemble ſtören, um ſo eher, wenn von ihnen keine pädagogiſche Wirkung auf die Mitſpieler ausgeht, wie ſie in Weimar — wohl nicht durchaus mit Recht! — von Iffland s viermal wiederholten

* S. 90 aus: Hans Lebede: Klaſſiſche Dramen auf der Bühne. Leipzig u. Berlin, B. G. Teubner, 1910.

Digitized by Google

Besuchen erhofft wurde. — Aber auch im eigenen Ensemble wird der Regisseur nicht leicht gegen allerlei ähnliche Unmanier ankommen können und mancher Überredung bedürfen, ehe beispielmäßig sein Wallensteinspieler die Schlußworte des ersten Aktes im „Tod“ mit allmählichem Ritardando, die beiden letzten Verse in einem beinahe tonlosen Pianissimo verhauchend bringen wird, statt sie „im höchsten Fortissimo, mit Aufgebot aller seiner Lungenkräfte, dem Publikum pathetisch entgegenzuschleudern.* Aber wenn der Spielleiter von seinen Schauspielern erst als wohlwollender Freund und Führer erkannt ist, dessen Ratschläge nicht nur dem Ganzen, sondern auch dem Einzelnen förderlich und dienstlich sind, so wird es ihm allmählich auch gelingen, zunächst mit gewissenhafter und künstlerisch ausgeübter „prohibitiver Tätigkeit“ schon außerordentlich viel Gutes zu stiften. Darüber hinaus auch Positives zu leisten, wird ihm möglich werden, wenn er aus genauester Kenntnis der einzelnen Persönlichkeiten heraus „die Kräfte, die in dem einzelnen schlummern, nach Möglichkeit hervorlocken und sie zu tunlichst starker Entfaltung bringen** kann:

„Jedwedem zieht er seine Kraft hervor,
die eigentümliche, und zieht sie groß,
läßt jeden ganz das bleiben, was er ist,
er wacht nur drüber, daß er's immer sei
am rechten Ort.“

„Das muß die Kunst des Regisseurs vor allem im Auge behalten, eine um so schwerere und undankbarere Kunst, als viele Schauspieler in einem großen Irrtum über die eigentliche Richtung ihres Talentes befangen sind. Die Individualität des Schauspielers, nicht die überlebte Fächerteilung, muß bei der Besetzung den Ausschlag geben. Auch mittelmäßige und ganz untergeordnete Talente können, wenn sie richtig verwendet werden, gute Dienste leisten. Ja, selbst die Fehler und Mängel eines Schauspielers können dadurch, daß der Regisseur es ver-

* S. 175 f aus: Eugen Kilian: Schillers Wallenstein auf der Bühne. Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichtes. München, Georg Müller, 1908.

** S. 12 f aus: Eugen Kilian: Aus der Praxis der modernen Dramaturgie.

ſteht, den Betreffenden an den richtigen Platz zu ſtellen, den Schein beſonderer Vorzüge und charakteriſtiſcher Eigentümlichkeiten annehmen. Dazu iſt freilich eines erforderlich: eine innige Vertrautheit des Regiſſeurs mit dem ſchauſpieleriſchen Material. Eine ſolche Vertrautheit wird nicht in einigen Wochen, ſondern nur durch jahrelanges künſtleriſches Zuſammenarbeiten erworben, nur dadurch, daß der Regiſſeur die Individualitäten der einzelnen mit ihren Vorzügen und Schwächen zu ſtudieren ſucht." * Wo bleibt da die Berechtigung des gaſtierenden Regievirtuoſen?

Er ſucht ſie freilich auch mit ganz anderen Mitteln zu erweiſen. Nicht der einzelne Schauſpieler und ſeine Eingliederung in das Enſemble, nicht das feinſt abgeſtimmte Zuſammenſpiel iſt ihm das Höchſte, wie es Heinrich Laube und Eduard Devrient, wie es der Meininger Herzog, deſſen Verdienſte ſo leicht nur in Äußerlichkeiten geſehen werden, und ſeine gutmeinenden Nachfahren erſtrebten, wie es — immer wieder muß der Name genannt werden! — Otto Brahm in unvergeßlich eingeprägten Darbietungen gab. Mag doch jeder von den einzelnen Leutchen ruhig mit ſeiner Rolle machen, was er will, mag doch der aus der alten Schule ſtammenden Tragödin mit dem berühmten Namen und dem berüchtigten hohlen Pathos ruhig ein aus der naturaliſtiſchen Lehre kommender Partner gegenüber ſtehen, mögen die beiden wie aus verſchiedenen Welten zu einander reden: die Welt hat dergleichen ja ſchon öfter geſehen und doch als „Meiſterſpiele" anerkannt, ob es nun von Angelo Neumann angekündet und vom Zufall geleitet worden war oder, mit etwas ſorgfältigerer Vorbereitung, aber im Grunde ebenſo unkünſtleriſch, als höchſt unzutreffend ſogenanntes „Geſamtgaſtſpiel" die Münchener Ausſtellung zu Dingelſtedts Zeiten um eine Anziehungskraft bereichern ſollte! Die Hauptſache iſt: daß das liebe Publikum von dem Treiben des berühmten Regiſſeurs auch etwas Gehöriges ſieht, und das kann nur geſchehen, wenn ungeheure Menſchenmaſſen auf der Bühne lärmen und toben, oder wenn irgendwelche verblüffende Nochniedageweſenheit des ſzeniſchen Bildes dahin führt, daß in Wirklichkeit übertragen wird,

* S. 7 f aus: Eugen Kilian, a. a. O.

Digitized by Google

was in Tiecks „Geſtiefelten Kater“ als parodiſtiſche Anmerkung aufgenommen iſt: die Dekoration wird beklatſcht; der gefeierte Spielleiter heimſt die Lorbeeren ein, die man billig dem Theatermaler und dem Maſchinenmeiſter nebſt dem Beleuchter reichen ſollte. Ja, aber — iſt denn das nichts? Iſt denn die möglichſt naturaliſtiſche Belebung der Maſſen, iſt denn ihr geräuſchvolles Mitſpiel nicht weit beſſer als wenn ſie ſich während der Reden der Hauptdarſteller ſtille verhalten, um dann, höchſt unnatürlich, auf ein gegebenes Stichwort wieder ihren nur momentweiſe hervortretenden Anteil zu offenbaren? Und iſt denn ein möglichſt naturgetreues, alſo vor allen Dingen einmal natürlich plaſtiſches Bühnenbild nicht tauſendmal herrlicher, ein mit Raſenteppichen bedeckter Boden nicht tauſendmal illuſionsfördernder als bemalte Leinewand und glatte Bretter? Ach nein: die Illuſion fördert all dergleichen eben nicht! Zugegeben, daß ſich für Innenräume und für rein architektoniſche Aufbauten — Straßen, Höfe uſw. — plaſtiſche Dekorationen empfehlen, ſo ſind ſie fehl am Ort, wo es ſich um die Wiedergabe der freien Natur handelt. „Das eben iſt der Fluch des Naturalismus auf der Bühne, daß er die Anſprüche des Zuſchauers an die naturgetreue Wahrheit der Dinge immerfort ſteigert. Je mehr ſich das Bühnenbild der wirklichen Natur zu nähern ſucht, deſto kritiſcher wird der Zuſchauer, deſto ſchärfer empfindet ſein Auge die zahlreichen kleinen und ewig unausrottbaren Widerſprüche, die der Vergleich dieſer gekünſtelten Nachahmung der Natur mit der Wirklichkeit ergibt.“ * Je weniger man der Phantaſie Spielraum läßt, deſto unbefriedigter wird der Zuſchauer das Theater verlaſſen, weil er, einmal der ſcheinbar vollendeten Dekoration gegenübergeſtellt, immer noch unendlich vieles unvollendet findet. Daß er im Nachdenken hierüber und im Durchkontrollieren jeder ſzeniſchen Einzelheit große Stücke der dargebotenen Dichtung überhört hat, macht er ſich meiſt erſt hinterher klar; der Spielleiter ſcheint dieſen Umſtand oft ſchon vorher in Berechnung gezogen und in ſicherer Vorausſicht Striche riskiert und Zuſammenlegungen verübt zu haben, die ein nicht

* S. 60 aus: Eugen Kilian, a. a. O.

Digitized by Google

abgelenktes Publikum ſich ſchwerlich ſtillſchweigend hätte gefallen laſſen können! Das kommt davon, wenn das Theater Selbſtzweck wird und die Dichtung nur den Vorwand zum freien Spiel all ſeiner Kräfte geben darf! — Und die Maſſen: ja, wem achtzehn Räuber Karl Moors nicht zur Vorſtellung der ganzen Bande helfen können, dem werden am Ende auch die fünfzig noch zu wenig ſein, die Schiller urſprünglich gefordert hatte; wer die Not des peſtgeplagten Theben nur dann an ſein Herz rühren fühlt, wenn fünfhundert Menſchen die Arme zum König Ödipus flehend emporſtrecken und nicht imſtande iſt, nach dem Rezept aus dem Prolog zu Shakeſpeares „Heinrich V." einen Mann in tauſend Teile zu zerlegen und alle Mängel mit ſeinen Gedanken zu ergänzen — dem iſt eben nicht zu helfen. Ihn zum Maßſtab für den ungeheuren Kräfteaufwand zu machen, der mancher heutigen Vorſtellung notwendig erſcheint, dürfte ſich indeſſen kaum empfehlen . . .

Und dann bleibt noch eins zu bedenken. Was die Großſtadt in ihrem Theaterbetrieb ſich leiſten kann, dringt in überſchwänglicher Preſſedarſtellung in die Provinz. Jedes Stadttheater, das auf ſich hält, muß zuſehen, es doch wenigſtens in einigem den Bühnen nachzutun, die ſeinem Publikum als Blüteſtätten edelſten Kunſtgenuſſes geprieſen werden. Die Preiſe der Einlaßkarten wird es aber in den ſeltenſten Fällen erhöhen können (nur in Berlin läßt man ſich über Nacht Preisſteigerungen gefallen, die im umgekehrten Verhältnis zur Güte des Dargebotenen ſtehen!); ſo bleibt zum Herausholen der größeren Unkoſten nur der andere Weg, den Schauſpielern kleinere Gagen zu zahlen: daß dabei nicht gerade die Schaffensfreudigkeit derer wächſt, die um kärglichen Lohn frohnen müſſen, darf nicht Wunder nehmen. Die Schauſpielkunſt wird alſo ſicherlich herabſinken. Aber der Ausſtattungszauber wird ja ſtets das liebe Publikum darüber hinwegzutäuſchen ſuchen . . .

Da liegt nun die zweite Aufgabe des Regiſſeurs: er muß Erzieher der Zuſchauer werden, muß den falſchen Weg nicht mitgehen, der ihn zum Tapezierer und Dekorateur werden läßt, muß vielmehr immer und immer dafür eintreten, daß in erſter Linie der Dichtung zu dienen iſt und daß dazu die Schauſpie-

Digitized by Google

ler helfen müssen, daß erst in weitem Abstand auch die Hilfskünste der szenischen Ausstattung herangezogen werden können, daß sie aber nie dominieren dürfen. Schon deshalb nicht, weil jedes Zuviel an Szenischem mit der Zeit, die sein Aufbau und Abbau erfordert, die für das Dichterwort zur Verfügung stehende Stunden- und Minutenzahl verkürzt und zu oft sinnlosen Verstümmelungen des Textes zwingt, die bei gescheiterer Einrichtung unnütz werden. Schauplatzandeutungen, die als Phantasiestützen hinreichend sind, gut gemalte Prospekte oder Vorhänge, Teilung des Schauplatzes in Vorder- und Hinterbühne, die abwechselnd zu benützen sind und rasches Fortspiel über stets offene Verwandlungen hinweg gestatten: das sind so ein paar Mittel, die zum Ziel führen. Im einzelnen habe ich sie an einem praktischen Beispiel durchgeführt, auf das ich hier nur kurz verweisen möchte: es ist eine Bühneneinrichtung des „Faust" (2. Teil), die mit ihren zwölf Schauplätzen auch jede kleinere Bühne instand setzt, dem von ihr gespielten ersten Teil den zweiten in angemessen-würdiger Darbietung folgen zu lassen.* Aber nicht von den kleineren Bühnen wird und kann die szenische Reform ausgehen, deren das Theater dringend bedarf: vielmehr werden gerade die Hofbühnen und großen führenden Privattheater den Anstoß geben müssen, ohne den eine Gesundung der gegenwärtigen Zustände nicht zu erhoffen ist. Nur an zwei Stellen hat man, so viel ich sehe, bisher Versuche in der angegebenen Richtung gemacht, und zwar in München, wo die von Savits und Lautenschläger geschaffene und dann durch allerlei Konzessionen unvorteilhaft veränderte „Shakespearebühne" zwanzig Jahre später „in einer den Forderungen der Gegenwart entsprechenden Form" ** von neuem ins Leben gerufen worden ist und sich gut bewährt hat — und dann an einer Stätte, die sonst allen Zauber der Ausstattung aufzutun gewohnt war und ist: Max Reinhardt hat, erstmals bei der Einstudierung von Shakespeares „Wintermärchen", dann wiederholentlich nur mit

* Faust. Der Tragödie zweiter Teil. Für die Bühne eingerichtet von Dr. Hans Lebede. Dresden, Ehlermann. o. J. [1910.]

** S. 76—83 aus: Eugen Kilian: Aus der Praxis der modernen Dramaturgie.

Digitized by Google

einer durch Vorhänge abgeſchloſſenen Bühne gearbeitet, die alle Ablenkung des Auges und Sinnes ausſchloß.*

Sieht man vom Bühnenbild, gleichviel, in welcher Form es ſich darſtellt, ab, ſo bleibt noch vielerlei Störendes übrig, was dem Geiſte der Dichtung zuwider und nur durch den lieben Schlendrian geheiligt iſt und dringend der Abhilfe bedarf, die ihm wiederum nur der verſtändige Regiſſeur werden laſſen kann. Nur ein paar Beiſpiele für ſolche „Regiesünden" ſollen hier ſtehen: wie viele Bühnen verzichten darauf, der Begegnung Fauſts mit Margareten eine lange Schar von Kirchgängern, die aus dem Dom kommen, ſich verabſchieden, Bettlern Almoſen geben u. a. m. vorauszuſchicken? Wie oft rücken von dem zum Hochamt kommenden Gretchen die Nachbarinnen naſerümpfend ab und fliehen ihre Nähe wie eine böſe Krankheit? Gibt es nicht immer noch Bühnen, die dem zu den Müttern hinabſteigenden Fauſt einen Hausſchlüſſel größeren Formats in die Hand drücken? Muß Tell nicht immer noch oft ganz vorn an der Rampe ſich „mit rollenden Zügen und beredtem Mienenſpiel" zum Apfelſchuß rüſten, ſtatt nach der ganz klaren und von ſicherſtem Bühnenblick zeugenden Vorſchrift Schillers im Hintergrund zu bleiben, wo ihn die davor ſtehenden Gruppen den Augen der Zuſchauer entziehen?** Muß der Abſchied Romeos von Julia ſich an einem Bette vollziehen — iſt er nicht gar in einer vielgerühmten Einſtudierung durch eine Zwieſprache der noch auf dem Lager Ruhenden eingeleitet worden, der dann eine etwas peinliche Ankleidungsſzene zu folgen hatte? Muß jede hiſtoriſche Einzelheit in Koſtüm oder Requiſit dick unterſtrichen werden — müſſen Ritter in Rüſtungen erſcheinen, in denen ſie ſich nicht rühren können; muß Terſe zum Schuß auf den vorwitzigen Soldaten des Exekutionsheeres ſich in einer minutenlang währenden ſtummen Szene vorbereiten, bloß weil das Laden eines Schießgewehrs damals ſo lange dauerte? Auch ohne all ſolche Mätzchen wäre wohl der Eindruck einer ſonſt gut geſpielten

* S. 102 aus: Hans Lebede: Klaſſiſche Dramen auf der Bühne.

** S. 87 u. 92 aus: Eugen Kilian: Goethes Fauſt auf der Bühne. Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inſzenierung des Gedichtes. München, Georg Müller, 1907.

Digitized by Google

Meisterdichtung der gleiche — also weg damit!* Das Publikum fordert sie? Kein Grund! Es will „ein= für allemal determiniert sein und findet sich bei aller anfänglich lebhaften Opposition doch zuletzt in die Sachen" — so erklärte schon Goethe, der auch meinte: „nicht eben jedes Stück sei wie ein Rock anzusehen, der dem Zuschauer völlig nach seinen gegenwärtigen Bedürfnissen auf den Leib gepaßt werden müsse. Man solle nicht gerade immer sich und sein nächstes Geistes=, Herzens= und Sinnesbedürfnis auf dem Theater zu befriedigen gedenken". Ist man erst einmal von der Überschätzung aller Äußerlichkeiten abgekommen, hat der Regisseur seinen Willen den Leuten so lange aufgezwungen, bis sie ihm das Recht dazu aus nachträglich gewonnener eigener Einsicht oder (mehr wohl) aus Gewöhnung zuerkennen, braucht er nicht den größten Teil seiner Tätigkeit auf unnütze Einzelheiten der Ausstattung zu verwenden (wobei er freilich nicht wird übersehen dürfen, daß es nur in manchen Kreisen nicht komisch wirkt, wenn ein Gawan ein Pentagramm auf seinem Schilde erklärt, das erstaunlicherweise sechs Ecken hat——), so kann er sich mit um so größerer Liebe und Sorgfalt in das Dichtwerk versenken und sich seinen Text zubereiten. Noch, fürchte ich, ist die Zahl der Spielleiter gering, die da bemüht sind, „aus dem Eigenen zu schöpfen und bei der Textgestaltung eines Shakespearischen Stückes mit den neuesten Errungenschaften der literarischen Forschung gleichen Schritt zu halten". Noch wird die Regel sein, daß der mit Arbeit überlastete Regisseur sich genötigt oder geneigt findet, „kritiklos das eingerichtete Buch einer andern Bühne zu übernehmen oder sich im klassischen Drama an die altüberlieferte Schablone zu halten".** Der Respekt vor der Dichtung erheischt anderes Beginnen: die einschlägigen Arbeiten von Eugen Kilian zeigen den Weg. Arbeitet der Regisseur derart, so wird er neben Schauspielern und Publikum auch der gelehrten Forschung zum Erzieher werden können, dessen sie in mancher Hinsicht bedarf. Der Literarhistoriker, der meist aus seiner Schule hervorgegangene Theater=

* Vgl. „Regiesünden" in: Eugen Kilian: Dramaturgische Blätter. Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der Regiekunst und der Theatergeschichte. München, Georg Müller, 1908.

** S. 2 aus: Eugen Kilian: Aus der Praxis der modernen Dramaturgie.

Digitized by Google

kritiker besseren Schlages: sie alle sind in der Regel der Bühne recht fremd — und reden doch über die Bühne und ihre Forderungen. Das führt oft zu Schiefheiten. Wer davon ausgeht, daß etwa der „Faust 1“ nicht für die Bühne geschrieben ist, und daß er sich also durch keinerlei noch so verlockende Darstellung dazu verleiten lassen würde, sich dieses Gedicht auf dem Theater anzusehen, der kann füglich beim besten Willen ein Urteil über die Bühnenwirksamkeit dieser Szenen auch nicht fällen. Wer in all dem, was der Dichter in den 2. Teil hineingeheimnißt hat, die Hauptsache sieht und darüber den Blick für das eigentlich Dramatische und theatralisch Wirksame an dieser nun doch von vornherein mit Rücksicht auf die Bühne geschriebenen Dichtung verliert, dem kann eine verständig geleitete Aufführung neue Einsichten erschließen. Und wer dabei auch ruhig seiner Meinung bleiben kann oder will, der hat doch immerhin Gelegenheit gehabt, sie einmal auf ihre Stichhaltigkeit nachzuprüfen: das ist schon recht viel wert. Darum darf auch der Versuch der Aufführung eines einteiligen, d. h. für einen Abend berechneten „Theater-Wallenstein“ locken, für den sich überzeugende und einleuchtende Gründe anführen lassen: die aus den Unterschieden zwischen Schillers ursprünglichem Plan und der späteren Ausführung sich ergebenden Charakterwidersprüche, die eine einheitliche schauspielerische Leistung für den Darsteller des Hauptheiden fast zur Unmöglichkeit machen, würden bei neuer Einteilung schwinden, wenn auf das Vorspiel (Wallensteins Lager) ein erster Akt aus „Piccolomini“ 1 und 2 folgte, der zweite als Mittelstück die vom 3. und 5. Piccolomini-Akt eingerahmte Bankettszene brächte, und aus „Wallensteins Tod“ der 1. Aufzug den dritten, der 2. und 3. den vierten, der 4. und 5. den letzten Akt hergäben: „Einfach und übersichtlich, machtvoll und groß erhebt sich nun der Prachtbau der Tragödie vor den Augen des Zuschauers. An Stelle der zerstückelten Teile, die ihm gewohnterweise auf der Bühne gezeigt wurden, tritt ihm das einheitliche und festgefügte Drama entgegen, in der Fassung etwa, wie es ursprünglich vor dem geistigen Auge des Dichters stand.“ *

* S. 49/50 aus: Eugen Kilian: Schillers Wallenstein auf der Bühne. Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichtes.

Digitized by Google

Nur andeutungsweise und unvollständig konnte das Idealbild des Regisseurs hier gezeichnet werden. Nicht eine Phantasieschöpfung entstand dabei, sondern ein allerdings nur in groben Umrissen skizziertes Porträt: seinem Urbild, dem ich vor Jahresfrist als „dem allem hergebrachten Schlendrian wie aller unter der Maske genialer Neuerungen auftretenden kunstfernen Mache gleich Trutzenden" die Ergebnisse unter besonderen Gesichtspunkt gestellter eigener theatergeschichtlicher Arbeit widmen durfte* — Eugen Kilian entbiete ich aufs Neue in freundschaftlicher Verehrung und herzlicher Dankbarkeit diesen Gruß!

Über die Pflege der Schauspielkunst.

Von Ernst Legal.

Von der wichtigsten Aufgabe des Regisseurs, seiner Pflicht nämlich, an der ihm anvertrauten Bühne die Schauspielkunst zu pflegen, sie als höchststehende Vermittlerin der Dichtung mit aller nur möglichen Liebe und Sorgfalt ständig zu vervollkommnen, zu vertiefen und weiterzubilden, hört man verhältnismäßig recht wenig, oder vielmehr, seien wir offen, so gut wie gar nichts. Es gibt dicke, gelehrte, fleißig zusammengetragene Bücher über das Wesen der schauspielerischen Tätigkeit, tiefgründige Vorträge, Essays und Doktorarbeiten über die Psyche des Menschendarstellers, über die Arten seines Schaffens, über seine Entwicklungsmöglichkeiten, über die Notwendigkeiten seiner Vorbildung; es gibt verzwickte und einfache Rezepte für kunstvollendete Leistungen, feinsinnige Zergliederungen vorübergerauschter Meisterstücke genialer Darstellungskunst; und es gibt endlich in diesem Meer von Worten auch eine Fülle liebevoller Erkenntnis, kluger Nachschöpfung und wertvollster Belehrung — für den Theoretiker. Aber in der Praxis geschieht allzu wenig, und die Folgen sind offenkundig genug. Wo immer wichtige Vakanzen entstehen, da herrscht auch zunächst gelinde Verzweiflung, und nicht allein Leute, die noch das angeblich goldene Zeitalter des deutschen Schauspielers miterlebten, klagen

* S. 109 aus: Hans Lebede: Klassische Dramen auf der Bühne. Leipzig u. Berlin, B. G. Teubner, 1910.

Digitized by Google

über den Nachwuchs. Die Aussicht, eine zum mindesten gleich gute Nachfolge zu finden, wird immer fraglicher, auch ohne die besondere Not der Gegenwart. —

„Aber schien das alles denn jemals anders zu sein? Klagen nicht alle Berufe in ähnlichem Sinne? Triumphiert nicht stets erst bei der Masse das ewig Gestrige? Und werden nicht aus den häßlichsten jungen Enten die herrlichsten Schwäne? Zudem, was soll überhaupt das altbekannte Geschwätz! Schon Lessing glaubte klagen zu müssen: Wir haben keine Schauspielkunst. Und das noch dazu in Jahren, die das Haus gründeten, in dem wir heute noch leben und genießen.“ — — Schön, wir wollen darüber, nach berühmtem Muster, einen Gelehrten fragen, alles Historische beiseite schieben, nichts Selbstverständliches über die mannigfaltigeren Ansprüche des heutigen Spielplans, über die Wandlung des Geschmacks, der gesellschaftlichen Stellung des Schauspielers und ihre Begleiterscheinungen erwähnen. Wir wollen nur die Forderungen der Stunde hören und allein für uns selbst sorgen.

In Wahrheit steht es so, daß heutzutage der Schauspieler, hat er einmal sein eigentliches Studium (in den meisten Fällen muß es heißen: sein sogenanntes Studium) beendet, sich im großen und ganzen selbst überlassen bleibt. Daran ändert die Tatsache, daß an einigen künstlerisch geleiteten Bühnen ernsthaft mit ihm gearbeitet wird, für die Allgemeinheit nichts. Überall und immer wieder begegnet man auf gewisse hochnotpeinliche Fragen der typischen Klage: Mir wird von meinem Regisseur nichts gesagt. Wenn man nun auch diese Stoßseufzer nicht ganz wörtlich zu nehmen braucht, so werden sie doch meistenteils erhärtet durch das, was man auf den als Talentsuche bekannten Rundfahrten zu sehen und zu hören bekommt. Große Naturen hat man zu allen Zeiten höchst selten angetroffen, wußte und weiß sie stets als besonderen Glücksfund einzuschätzen; aber schon an echten Begabungen ist gar kein solcher Mangel, wie es immer gern heißt. Leider sind sie nur in sehr vielen Fällen schon unrettbar verloren, oder befinden sich in einer Verfassung, die sie im Augenblick höheren Ansprüchen untauglich erscheinen läßt. Wie oft wandert man dann mit tiefstem Bedauern unverrichteter Sache wieder zum

Digitized by Google

Bahnhof zurück, niedergeschlagen, da nicht helfen zu können, wo offenbar Hilfe in der letzten Stunde brennend not tut. Wenn im Drange der gesamten Regiearbeit oft genug das Empfinden für die Verantwortung dem einzelnen gegenüber zum Schweigen gebracht wird, in solchen Augenblicken muß es gebieterisch zum Bewußtsein erwachen. Es ist keine Frage, daß der Bühne einfach aus Mangel an Pflege unendlich viel Talent verloren geht. In allzu hastiger oder flüchtiger Arbeit erstickt und erstarrt unter einem Wust handwerksmäßiger, zu wenig beaufsichtigter Gewohnheiten und klischeehafter Methoden eine Unmenge allerbester ursprünglicher Gaben; und so geschieht es, daß sich in schnell aufwuchernder Unwahrhaftigkeit und Verlogenheit schminkfertige Geschicklichkeit zu lokaler Scheingröße heranzüchtet, die ihrerseits wieder eine ganze Armee von Schülern mit sich reißt. Es ist notwendig, in einem, ernsten Mannes ernstem Kunstwillen gewidmeten Hefte auch einmal den Finger auf diese brennende Wunde zu legen.

Die Schuldfrage braucht nicht gestellt zu werden; denn schuldig sind schließlich alle Beteiligten, wenn es auch an Entschuldigungen nicht fehlt. Unser Bühnenspielplan ist, als Ganzes betrachtet, unendlich reichhaltig und verlangt bei dem starken Bedürfnis nach Abwechslung selbst in Großstädten emsigste Arbeit, so daß die Zeit der Vorbereitung, sehr im Gegensatz zu den Gewohnheiten des Auslands, nach Möglichkeit abgekürzt werden muß. Dazu kommt, — wir wissen leider alle Bescheid, — daß der Löwenanteil der meist recht knapp bemessenen Bühnenproben stilistischen Fragen, technischen Problemen und einer Unmenge anderer Erwägungen geopfert wird oder werden muß. So viel Vorzüge, so viel Nachteile, und es ist gewiß nicht immer leicht, da herauszufinden; denn schließlich möchte man nichts opfern, nichts vernachlässigen. Leider kommt aber der eigentliche schauspielerische Teil der Aufführung fast immer zu kurz dabei weg. Es ist freilich leichter und — dankbarer, Scheinwerfer zu kommandieren, als einer Rede Licht und Schatten zu geben, und es ist auch weniger schwer, Prospekte und Maschinen in Bewegung zu setzen, als das Tempo einer Szene zu bemessen; aber Pracht und Glanz des Wortes müssen mehr bedeuten, als Pracht und

Digitized by Google

Glanz des Ortes, und ein Ton der Wahrheit und der Leidenschaft soll mehr zünden als alle aufgewendeten Farben, Lampen und Effekte. Man sagt oft und gern, schon im Hinblick auf diese nur kurz gestreiften Schäden, der beste Spielleiter sei der, den man nicht merke. Und man hat recht damit. Aber wenn man ihn auch vor lauter falschen Betonungen, öligem Singsang, spielerischen Untugenden und körperlichen Unzulänglichkeiten, vor lauter Mangel am Wesentlichen so ganz und gar nicht merkt, dann ist er sicher ein recht schlechter Amtsbruder. Was soll man jedoch von dem — leider immer noch lebenden — Spielleiter denken, der sich „schön hütet", dem oder jenem, obwohl es die Sache will, etwas zu sagen? Wo steckt sein Verantwortlichkeitsgefühl? Seine innere Berufung, seine Künstlerschaft? Hat er vergessen, daß der Mensch auf der Bühne sein köstlichstes Material ist, das einzig und allein ihn zur wahren Kunstausübung führen kann? Hier ist wirklich Gelegenheit, sich kräftigst bemerkbar zu machen. Hier ist die Linie, die den Künstler vom Handwerker scheidet.

Freilich muß der Spielleiter auch in der Tat etwas zu sagen haben, was gerade bei den längsten Reden nicht immer verbürgt sein soll, und muß es dann auch mitteilen können in der Sprache, die dem jeweiligen Adressaten verständlich ist und ihm mehr als Schall bedeutet. Das alles ist wiederum nicht ganz einfach, setzt neben dem eigentlichen Wissen um die Forderungen der Bühne große Menschenkenntnis, Vertrautheit mit den Eigentümlichkeiten jeder einzelnen Künstlerpsyche, ganz objektive Liebe zur Sache und ein beträchtliches Maß von Festigkeit und — Güte voraus. Abschrecken darf man sich nicht lassen. Auch nicht von gelegentlich wildesten Flüchen gegen den berüchtigten „dramatischen Unterricht". Diese sind niemals so schlimm gemeint, als sie oft hervorgedonnert werden. Der Schauspieler verbirgt hinter ihnen, seiner nervösen Innen- und Umwelt entsprechend, meist nur ein wunderliches Gemisch aller möglichen Empfindungen, unter denen die Scham und der Ärger über sich selbst, wenn auch vielleicht ganz unbewußt und natürlich fast immer uneingestanden, keine kleine Rolle spielen. Dafür muß man Verständnis haben und bei aller notwendigen Energie eine weiche

Digitized by Google

Hand und — Ruhe, Ruhe, Ruhe. Vor allen Dingen darf eben der Eindruck des Unterrichtenwollens gar nicht aufkommen. Wozu auch? Die schönsten Bühnenleistungen kommen ohnehin dadurch zustande, daß die künstlerisch gestimmten Sinne einander abgeben und bereichern, sich durch gegenseitige Entzündung ungeahnt und überraschend steigern. Der gute Spielleiter stellt diese unbekannten Größen von Anfang an mit in Rechnung, weiß sie zu vergelten und seinerseits zum Besten des Darstellers zu potenzieren, soweit es das Stück und die führende Idee der Inszenierung nur irgend zulassen. So hätte also einer dem andern dankbar zu sein, und so entsteht da, wo wirklich gut gearbeitet wird, jene aus gemeinsamer Tätigkeit geborene Kameradschaftlichkeit, die das erste Zeichen des Erfolges ist, auch wenn sie nicht über die Kulissen hinausreicht, jene Kameradschaftlichkeit, der sich auch der stets verneinende Geist, der notwendig schärfer Angepackte, ja selbst der Stümper seines Faches fügt, wenn das Vorgebrachte nur Hand und Fuß hat.

Der Regie-Tyrann kommt um die besten Freuden seines schönen Berufes. Darin liegt ja der feinste und nebenbei vornehmste Reiz der Regieführung, sich jede Individualität erst entfalten zu lassen und sie dann unmerklich aber sicher zu dem jedesmal gegebenen Kunstziel hinzuführen, aus der Vielheit eine Einheit zu schaffen, die der höheren Idee in Freiheit dient, ohne in nur erdachter Starrheit einer von vornherein endgültig festgelegten Regie-Partitur zu beharren. Wird das erreicht, dann ist der leitende Wille wahrhaft schöpferisch gewesen. Vollendung gibt es nicht, kann es und darf es nicht geben. Dem glücklichsten Abend muß ein Morgen folgen, der Neues, Besseres probieren möchte. Das Beglückende für uns ist der Geist, der die Arbeit beseelt, und ihn kann man überall, auch unter den kläglichsten Verhältnissen, erwecken, und er wird sich da, wo er waltet, nie verleugnen und immer allmählich aufbauend wirken. An ihn vornehmlich denke der Spielleiter und halte ihn für seinen besten Helfer. Oft genügt ein Wink, ein Laut, ihn zu beschwören, und dazu wird immer Zeit sein. In der Dichtung regen sich überall zukunftsfrohe, neue Kräfte, und die alten, ewig jungen Meisterwerke vergangener Tage sehnen sich wieder

Digitized by Google

einmal nach neuen Formen und Ausdeutungen: dafür brauchen wir auf der Bühne ein Geschlecht starker Naturen und starker Könner. Ihre Pflege ist zum allergrößten Teil dem Spielleiter anvertraut. Er denke daran, daß es seine schönste und ernsteste Pflicht ist, unter allen Umständeen wachsende Kräfte zu stützen, erkrankte zu heilen und wirklichen Besitz zu bewahren.

Shakespeare-Rettungen.

Von Robert Kohlrausch (München, März 1910).

Bekanntlich ist es bei den Theatern anders als bei den Frauen; es sind nicht die besten, von denen man am wenigsten spricht. Vom Münchner Hoftheater aber, von seinem Schauspiel besonders, hat man längere Zeit hindurch nur wenig gesprochen. In einem sanften Traumzustand hat es hingedämmert, von dem nicht viel zu reden war. Das ist neuerdings anders geworden. In der Person des Dr. Eugen Kilian, der als Dramaturg und Regisseur von Karlsruhe hierher berufen wurde, ist ihm ein Beleber des klassischen Schauspielrepertoirs erstanden, und man sieht mit Freude, wie das Hoftheater seiner vornehmsten Aufgabe wieder mit neuen Kräften gerecht wird. Vor allem in seiner Eigenschaft als Dramaturg hat Dr. Kilian eine merkliche und förderliche Tätigkeit in kurzer Zeit schon entfaltet. Um interessante und bedeutende Werke hat er den klassischen Spielplan bereichert. Goethes „Natürliche Tochter" hat er ihm zu gewinnen gesucht und hat eine verhältnismäßig hohe Aufführungsziffer damit erreicht. Grillparzers „Bruderzwist in Habsburg" hat er zum erstenmal auf eine nichtösterreichische Bühne gebracht. Vor allem aber hat er sich Shakespeare zugewandt. Mit „Maß für Maß" hat er es in der Urform des Schauspiels gewagt, und siehe! — das der deutschen Bühne bisher so fremde Stück hat, in seinen ersten Akten besonders, eine so lebendige Bühnenkraft entfaltet, daß es hier dauernd Heimatsrecht zu gewinnen scheint. Von den drei großen Römerdramen hat er „Antonius und Kleopatra" — in wenig treffender Besetzung freilich — zum erstenmale gebracht und so, da auch „Koriolan" und „Julius Cäsar" neu einstudiert auf die Bühne kamen, dies Dreigestirn im Hoftheater

Digitized by Google

leuchten laſſen. In allerletzter Zeit aber hat er wieder zwei bedeutſame Taten vollbracht: er hat Shakeſpeares populärſtes, wenn auch derbſtes Luſtſpiel „Der Widerſpenſtigen Zähmung“ in ſeiner urſprünglichen Geſtalt, mit Vorſpiel, Nachſpiel und Originaltext alſo ſpielen laſſen und hat geſtern die Kühnheit gehabt, „Hamlet“ in einem neuen Gewande vorzuführen, die Handlung aus mittelalterlichem Düſter in die glänzende Renaiſſancezeit zu verlegen.

Dieſe beiden letzten Taten kann man ohne Übertreibung als Rettungen Shakeſpeares bezeichnen. Denn in dieſer Form zum erſtenmale hat man die beiden Werke ganz unverfälſcht geſehen. Die „Widerſpenſtige“ hat ſeit ihrer Entſtehung alſo ungefähr dreihundert Jahre gebraucht, um ohne Zutat und Entſtellung vor dem Publikum zu erſcheinen! Und das in Deutſchland, in der Adoptivheimat Shakeſpeares, wo man den Dichter ſonſt weit liebevoller pflegt, als in ſeinem eigenen Vaterland. Es müßte unglaublich ſcheinen, wüßte man es nicht ohnedies, wie erſchreckend groß das Beharrungsvermögen beim Theater iſt, wie man lieber zehn neue Stücke einſtudiert, als daß man ein altes umlernt. Und gerade an dieſem Luſtſpiel haben ſich die Bearbeiter ganz extra verſündigt. Garrick in England, Schink, Holbein und Deinhardſtein in Deutſchland haben das Original verzerrt und entſtellt. Deinhardſteins verwäſſernde Bearbeitung, in der drei Viertel des Textes nicht von Shakeſpeare ſtammten, hat unſere deutſche Bühne zu ihrer Schmach beinahe ſiebzig Jahre lang beherrſcht. Später ſind auch ein paar andere Bearbeitungen entſtanden — eine darunter von Dr. Kilian ſelbſt —, die ſich an das Original anſchloſſen und ſeinem unverfälſchten Erſcheinen den Weg ebneten. Aber wenn ſie auch das Vorſpiel vom betrunkenen Keſſelflicker, der zum reichen Lord emporgelogen wird, mit aufnahmen, die Bühnen wagten ſich immer noch nicht heran und ließen bei der Aufführung dieſer Bearbeitungen Vorſpiel und Nachſpiel wieder weg. Endlich iſt nun Shakeſpeares Original zu Ehren gekommen! Beinahe gleichzeitig hat man es in Berlin und hier auf die Bühne gebracht. Nach allem, was man darüber hört, iſt aber dort bei Reinhardt ſein Charakter durch die Darſtellung ſo ſehr vergröbert, Luſtſpiel zur Poſſe, Poſſe zum

Digitized by Google

Clownsulk herabgewürdigt worden, daß man den echten Shakespeare in Berlin auch jetzt noch nicht kennen gelernt hat. Hier ist es geschehen; des Dichters wahre Rettung in diesem Lustspiel war der Münchener Hofbühne vorbehalten. Und mit dem echten Shakespeare hat sie denn auch einen echten Erfolg erweckt. Namentlich das lange Zeit hindurch ohne Grund uns vorenthaltene Vorspiel hat mit kraftvoller Heiterkeit gewirkt, und im Stücke selbst hat sich die Darstellung der kecken Frische des Lustspiels mit Glück und ohne Übertreibung angeschmiegt.

Bei der jüngsten „Hamlet"-Aufführung hat sich's nicht so sehr wie dort um eine Textrevision gehandelt. Im ursprünglichen Wortlaut ist ja diese Tragödie, wenn auch gekürzt, schon lange heimisch auf den deutschen Bühnen. Ihr Gewand aber war neu, und es bedeutete einen ebenso kühnen Bruch mit alten Traditionen, daß man den „Hamlet" aus der Umgebung des frühen Mittelalters in die Renaissancewelt versetzte, die Shakespeare selbst umgab. Auch dieser Veränderung haben schon verschiedene Stimmen das Wort geredet, aber ein einziger Versuch für ihre Verwirklichung ist im letztvergangenen Jahr in Berlin gemacht worden. Bis dahin hat man die Tragödie stets in mittelalterlich ferne Tage verlegt. Weil man wußte, daß der Dichter die Fabel dem alten Saxo grammaticus entnommen hat, verlegte man auch die Dichtung in die Tage dieses ehrwürdigen Herrn und achtete nicht genug auf die Veränderungen, die Shakespeare mit seinem Stoffe vorgenommen hat. Horcht man aufmerksam auf die Worte der Tragödie selbst, so deutet vieles in ihr auf eine andere, neuere Zeit, auch wenn man bedenkt, daß der Dichter es für seine kostümlose Bühne mit kostümlichen und historischen Details nicht allzu genau nahm. Aber trotzdem gibt es da zunächst einige äußere Gründe, aus denen man auf Shakespeares eigene Zeit als Hintergrund für die Tragödie schließen muß. Die Wahl und Nennung von Schloß Kronborg bei Helsingör als Schauplatz des „Hamlet" ist unter ihnen der wichtigste. Denn die Erbauung dieser Feste für Erhebung des Sundzolles an einer Stelle, wo sich früher nur eine militärische Befestigung befunden hatte, fällt in Shakespeares eigene Jugend. Er war zehn Jahre alt, als der Grund-

Digitized by Google

ſtein für Kronborg gelegt wurde, und er zählte zwanzig Jahre, als man das prächtige Schloß vollendete. In England aber hatte man kurz darauf Gelegenheit, viel über Kronborg zu hören und zu reden, weil des Landes König Jakob I., der Sohn der Maria Stuart, ſich aus jenem Schloß auf romantiſcher Meerfahrt ſeine Braut holte. Shakeſpeare aber bekam aus nächſter Umgebung heraus ganz gewiß ausführliche Berichte über die Sundfeſte und ihre neue Pracht. Denn dort haben engliſche Schauſpieler bald nach der Vollendung des Schloſſes vor einem Parkett von Fürſten geſpielt, ja, man hat ſogar die Vermutung ausgeſprochen, Shakeſpeare ſelbſt ſei unter ihnen geweſen. Aber wenn das auch nicht bewieſen iſt, ihm nahe bekannte Kollegen berichteten ihm ſicher über dort verlebte Tage. Und wenn Shakeſpeare ſeinen „Hamlet“ zum Dänenprinzen machte, — bei Saxo grammaticus war er der Sohn eines Statthalters von Jütland —, wenn er die Handlung nach Helſingör verlegte, die Univerſität Wittenberg erwähnte, die gleichfalls noch nicht lange beſtand, und mit Rappieren fechten ließ, die zu ſeiner eigenen Zeit erſt in England eingeführt wurden, ſo kann man ruhig behaupten, daß er ſich die Tragödie nicht in einem fernen Jahrhundert gedacht hat. Und ſchwerer noch als die äußeren Gründe wiegen die inneren. Die Figur Hamlets gehört in ein vorgeſchrittenes, in gewiſſem Sinne ſchon überfeinertes Zeitalter, und auch an Verbrechen, vor allem an geheimen, vorſichtig aus der Ferne mit Gift verübten Verbrechen, iſt kein Zeitalter reicher geweſen, als das der Renaiſſance.

Nun haben wir hier den „Hamlet“ in dieſer neuen Geſtalt geſehen, und der Verſuch hat ſich glänzend bewährt. Man hatte den Eindruck vollkommener innerer und äußerer Echtheit, ſah die überfeinerten Figuren des Hamlet, Roſenkranz, Güldenſtern, Osrik zum erſtenmal in einer ihrem Weſen angepaßten Umgebung und freute ſich nebenbei über die Bühnenbilder, die an Farbenreichtum und Farbenſchönheit durch prächtige Renaiſſancekoſtüme außerordentlich gewonnen hatten. Und im Gegenſatze zu ihnen wirkte die düſtere Handlung nicht etwa ſchwächer, ſondern nur um ſo ſtärker.

Beide Werke, die „Widerſpenſtige“ ſo gut wie der „Hamlet“,

Digitized by Google

wurden auf der neuen Shakespearebühne des Hoftheaters dargestellt, bei der die leichte und rasche Verwandlungsfähigkeit es erlaubte, die Szenenfolge der Originale und somit — auch für die umfangreiche Tragödie — die ungekürzten Texte beizubehalten. So wurde u. a. der für die Psyche Hamlets wichtige Monolog nach der Begegnung mit den Truppen des Fortinbras wiedergewonnen, durch andere, kurze Zwischenszenen der Zusammenhang der Handlung besser geklärt. Anfangs war diese Shakespearebühne eine ziemlich sklavische Nachahmung von der vielbesprochenen Reliefbühne des Künstlertheaters; waren einige der dortigen Ausstattungen doch direkt ins Hoftheater versetzt worden. Auch die Darstellung der „Widerspenstigen" lehnte sich noch gar zu eng an sie an und ließ gleich ihr eine harmonische, reine Wirkung vermissen. Für den „Hamlet" aber hatte man die Shakespearebühne glänzend weiterentwickelt. Vor allem hatte man die nüchterne, häßliche Umrahmung der Szene beseitigt und jenseits des überbauten, in ein großes, feierlich wirkendes Podium verwandelten Orchesters in geringer Bühnentiefe eine Umrahmung in Renaissanceformen geschaffen; die große Mittelöffnung wurde für viele Szeenen durch einen schweren, braunen Plüschvorhang geschlossen. Die Vorderbühne galt auf diese Weise dann als Halle, als Zimmer, wobei die Phantasie nur wenig mehr nachzuhelfen hatte. Öffnete sich der Plüschvorhang, so blickte man in eine zweite, tiefere, hinten um einige Stufen erhöhte Bühne hinein, auf der — und dies war ihr Hauptvorzug — die Mittel der illusionserzeugenden Bühne trotz einer gewissen Vereinfachung höchst effektvoll gebraucht wurden. Die Geisterszene auf der Terrasse von Kronborg, die Schauspielszene, der Auftritt auf dem von herbstlichen Bäumen überschatteten Friedhof, die letzte, bewegte Mord- und Sterbeszene boten prächtige Bilder. Und überall bildete das Meer, wie sich's für die Seefeste am Sunde gehört, einen das Ganze zusammenfassenden und abstimmenden Hintergrund. Man kann wohl sagen, daß man den „Hamlet" noch nie so echt und selten so schön auf einer deutschen Bühne gesehen hat.

Eine treffliche Aufführung mit Lützenkirchen als Hamlet an der Spitze gab dem Dichter, was des Dichters ist. Für die

Digitized by Google

Münchener Maler aber bedeutet es einen lehrreichen Kummer, daß keinem von ihnen dieſe künſtleriſch entwickelte Shakeſpeare-bühne gelungen iſt, ſondern daß ein Theaterfachmann, der Maſchinerie-Direktor Klein, ſie geſchaffen und ausgebaut hat.

Schauſpielregie und Muſik.

Eine Studie von Bruno Stürmer-Karlsruhe (z. Z. im Heer).

Auf den erſten Blick ſcheint eine Unterſuchung über dieſen Gegenſtand wenig oder gar kein Intereſſe zu bieten, das über den Rahmen einer rein theatertechniſchen Frage hinausginge. Offenbar iſt auch dieſe einer oberflächlichen Betrachtung entſpringende Anſicht der Grund, weshalb in der dramaturgiſchen Literatur über die Zuſammenhänge zwiſchen Schauſpielregie und Muſik ſo gut wie nichts geſchrieben und zu finden iſt. Und doch iſt das Thema ſo ergiebig, daß ich mich hier darauf beſchränken muß, Anregung und Allgemeines zu geben, zumal die eingehende Darſtellung dem Theaterfachmann, der ich nicht bin, überlaſſen bleiben muß.

Naturgemäß handelt es ſich zunächſt um die Schauſpielmuſik ſelbſt, eines von den vielen Schmerzenskindern jedes Dramaturgen und Spielleiters. Und zwar iſt es nicht ſo ſehr die Erkenntnis, daß uns eine auch nur einigermaßen hochwertige Muſik zu Goethes Fauſt immer noch fehlt,* die mich bewog, den tieferen Gründen der Vernachläſſigung eines mir wenigſtens ſehr wichtig ſcheinenden Gebietes nachzuſpüren. Es ergab ſich vielmehr der ſtetigen, aufmerkſamen Beobachtung die überraſchende Tatſache, daß hier jede gerade Richtlinie und jede höhere Einſicht fehlt, daß man ſich geradezu ſtets um dieſe ſchwierige und unangenehm empfundene Ecke herumzudrücken verſucht hat. Erſt in neuerer Zeit

* Eugen Kilian hat in München einen Verſuch mit der Übernahme der Mannheimer Fauſtmuſik von Leopold Reichwein gemacht, der aber keine Werte zu Tage förderte. Der irgendwo aufgetauchte Vorſchlag Bruchſtücke aus Beethovens Werken zu verwenden, auf den mich Kilian aufmerkſam machte, iſt meines Wiſſens noch nicht praktiſch erprobt, läßt aber von vornherein mancherlei Einwände zu. Man kann nun und nimmer an Kunſtwerken Transplantationen vornehmen, zumal bei einer Schauſpielmuſik, wo ſich Zweck mit Form und Inhalt zu einem Ganzen vereinigen muß. Man denke auch daran, daß ſich Beethoven mit dem Gedanken einer Fauſtmuſik trug, und man wird vor einer derartigen Vergewaltigung ſeiner Muſik — eine ſolche bleibt es immer — zurückſchrecken.

Digitized by Google

tauchen bei Max Reinhardt und wenigen anderen Bühnen, die den Vorzug Erleſenes zu bieten für ſich beanſpruchen können, Verſuche auf Wandel zu ſchaffen und dem erkannten Übelſtand zu begegnen. Humperdincks Muſik zu „Wie es Euch gefällt“ dürfte wohl vorbildlich ſein für Dramen, bei denen durch einen zeitloſen Inhalt die Erfüllung der Aufgabe rein künſtleriſch begrenzt iſt.

Anders iſt es jedoch bei Werken, deren hiſtoriſcher Hintergrund auch für die Muſik maßgebend ſein ſollte. Hier liegt die Erkenntnis der Notwendigkeit von Stil- und Zeitempfinden bis in die letzte Einzelheit anſcheinend noch völlig fern. Der rühmlichſt bekannte Theaterſchlendrian feiert auch hier neue Triumphe. Braucht z. B. der Spielleiter zu einem Shakeſpeareſchen Königsdrama Königsfanfaren, engliſche und franzöſiſche Sturmſignale u. a., und iſt nichts für den beſonderen Zweck von früher vorhanden, ſo ſucht man eben einfach in den alten Notenbeſtänden nach etwas Brauchbarem. Und brauchbar iſt ja bekanntlich dann alles, was wie eine Fanfare klingt, wobei übrigens der Unterſchied zwiſchen etwa ſchon Vorhandenem und einer derartigen Neueinrichtung nicht hoch zu bewerten iſt, denn beides iſt ſicher möglichſt unpaſſend und allgemein-bedeutungslos. Iſt dann noch die Inſzenierung nach dem Grundſatz der Stiliſierung eingerichtet, dann iſt die Stiltragödie fertig: zeitloſe Vorhänge und Säulen, zeitloſe Muſik und dazu hiſtoriſche Geſtalten und Vorgänge auf der Bühne. Was man ſich durch dieſe Oberflächlichkeit entgehen läßt, wird erſt klar, wenn man ſich die Wirkung einer Muſik von hiſtoriſchem Gepräge, von zeitgeſchichtlichem Werte vergegenwärtigt. Übernimmt man zu einem ſolchen Zwecke Signale aus dem 16. Jahrhundert, die ja dank unſern Muſikforſchern überall erreichbar ſind, und deren Herkunft von keinem Hörer verkannt werden wird, da ſie viel zu charakteriſtiſch dazu ſind, ſo unterſtützt die Muſik das Geſchichtliche der Handlung, wodurch das Szeniſche dieſer Aufgabe erſt völlig enthoben und in ſeiner Stiliſierung frei wird. Dabei iſt es an ſich gleichgültig, ob man zur Wiedergabe einer alten Fanfare die damals üblichen oder moderne Inſtrumente verwendet, die Hauptſache bleibt ihre in Melodie und Harmonie zutage tretende Eigenart.

Digitized by Google

Ergibt sich aus dieser kurzen Darstellung schon die Berechtigung der Einzelforderung den Zeitcharakter der Musik nicht zu unterschätzen, ihn vielmehr einordnend im ganzen zu verwerten, so geht der Ruf nach Einheitlichkeit und Erkenntnis der Wichtigkeit dieses Gebietes weit darüber hinaus. Es handelt sich bei der Bühnen- und Schauspielmusik nicht um etwas Nebensächliches, sondern um einen Teil der Form, dem trotz seiner anscheinenden Untergeordnetheit durch die der Musik an sich innewohnende Kraft eine intensivere Wirkung zukommt, als ihm gewöhnlich zugetraut wird. Am besten läßt sich dies da erkennen, wo wir so glücklich sind, eine der Dichtung gleichwertige Musik zu besitzen: im Egmont und im Sommernachtstraum. Ist auch in anderen Wortdramen nur selten Gelegenheit zu einer solch ausgedehnten musikalischen Gestaltung geboten, so darf man doch darum nicht den Fehler begehen, kleine und kleinste Einzelwirkungen leichtsinnig zu behandeln, indem man sie durch unbedeutende oder gar schlechte musikalische Arbeit fallen läßt und tot macht.

Und werden einmal die Theater größeren Wert auf den Ausbau dieser bislang so vernachlässigten Seite der Bühnengestaltung eines Dramas legen, so wird sich auch — dessen bin ich sicher — der Wert der Kompositionen bald genug heben; denn nirgends hat eine Steigerung der Ansprüche so schnell und nachdrücklich eine höhere Arbeitsleistung im Gefolge wie auf dem Gebiete der Kunst. Es fehlt hier nur an der nötigen Anregung für die Schaffenden; ist sie erst einmal da, wird sie bald reiche Früchte tragen. Sie muß aber von der Bühne ausgehen, die auch zunächst Auftraggeber sein muß, um später frei wählen zu können. Doch soll sie ihre Aufträge nicht an den verschenken, der am nächsten zur Hand ist und das geringste Honorar verlangt, z. B. an ihren zufällig auch komponierenden Kapellmeister. Es ist ja gerade das Traurige, daß fast alles, was die Theater an Schauspielmusiken besitzen, zwar gut gemachte, aber eben nur gemachte Kapellmeistermusik ist. Vielmehr hat das Theater damit ein nicht zu unterschätzendes Mittel zur Förderung und Unterstützung junger Talente in der Hand, deren es überall genug gibt, um nicht suchen zu müssen. Zur

Digitized by Google

Aufſpürung derſelben iſt naturgemäß der Rat des Fachmannes unerläßlich und leicht erreichbar.

* * *

Faſt möchte ich die Frage der Schauſpielmuſik eine mehr äußerliche nennen, ſo wenig ſie das auch an ſich iſt, wenn ich nun die zweite Form des Zuſammenhangs zwiſchen Muſik und Wortdrama zur Darſtellung bringe. Es iſt dies die völlig innerliche Wirkung des Rhythmus, die mir mindeſtens ebenſo einſichtslos, ja faſt noch inſtinktmäßiger als jene behandelt zu werden ſcheint. Immer noch gehen unſere Theater — von den wenigen Ausnahmen rede ich auch hier nicht — an den Ergebniſſen der Hellerauer Schule von Jaques Dalcroze vorbei. Mindeſtens macht man ſich die bedeutungsvolle Lehre von der Wichtigkeit des Rythmus ſowohl für den einzelnen wie für die Maſſe, d. h. in unſerem Falle für den Chor nicht ſo zunutze, wie ſie es verdient.

Es wird mir eingewendet, daß die Geſtaltung des Rhythmus im Sinne von Jaques-Dalcroze doch hauptſächlich für die Muſik, alſo die Oper in Betracht käme. So richtig das an ſich iſt, ſo iſt doch eine Erweiterung des Wirkungsbereichs der Lehre vom Rhythmus dadurch nicht ausgeſchloſſen. Für den Geſtus des einzelnen kommt ſie allerdings weniger in Betracht, da hier Empfinden und Erziehung eine zu große Rolle ſpielen, als daß er vom Spielleiter weſentlich in dieſer Richtung beeinflußt werden könnte. Wohl aber denke ich an die Bewegung der Maſſe im Schauſpiel, deren völlige Beherrſchung mir nur dann möglich ſcheint, wenn ihr ein gewiſſer Rhythmus innewohnt, wenn ſie ſich gleichſam nach einer unhörbaren Muſik richtet.

„Muſik iſt tönend bewegte Form“. Dieſe auch innerhalb des Schauſpiels in Leben umzuſetzen, iſt kein abſurder, ſondern ein durchaus logiſcher und auch ausführbarer Gedanke, wenn man ſchon einmal die Bedeutung des Rhythmus anerkannt und den Willen hat, ihm auch Geltung zu verſchaffen. Praktiſch ausgeführt denke ich mir meinen Vorſchlag ſo: der Spielleiter, der z. B. einen Chorauftzug zu inſzenieren hat, wählt, ſei es mit Hilfe eines Fachmannes oder nach eigenem Wiſſen und Gutdünken, ein Muſikſtück, deſſen Charakter und Ausdruck dem der darzu-

Digitized by Google

ſtellenden Szene möglichſt nahe kommt. Nach ihm hätte er dann Bewegung, Tempo und Geſtus zu geſtalten, wodurch er von vornherein der Gefahr Schablone zu geben enthoben würde. Denn nichts iſt vielgeſtaltiger als der Rhythmus und ſeine Formwerdung im Körper. Gerade dieſe Sicherheit, daß durch eine derartige Zuhilfenahme der Muſik jede Gleichförmigkeit, auch des Aufbaues von Chorſzenen, vermieden werden kann, mußte zu einem Verſuche mindeſtens anregen.

Man wird mir entgegen halten, daß ja in der Oper ſchon das beſte Beiſpiel gegeben ſei, wie wenig ſelbſt bei dauernder Mitwirkung der Muſik eine wirklich befriedigende Löſung des Chor- und Maſſenproblems erreicht wird. Ich gebe zu, daß tatſächlich das anſcheinende Verſagen des Rhythmiſchen ſtutzig machen könnte, wenn es eben ein wirkliches Verſagen wäre. So, wie aber unſere Theaterverhältniſſe heute ſind, iſt es nur das völlige Fehlen der Schule, das die Schuld trägt an der grauſamen Verbildung von Chorſzenen innerhalb des Muſikdramas. Es iſt das ein Kapitel für ſich und nicht das erfreulichſte, was einer energiſchen Neugeſtaltung immer noch wartet und, wie es den Anſchein hat, noch lange warten wird. Hat auch Reinhardt vorbildlich gewirkt, ſo iſt um ſo mehr zu bedauern, daß er keine Gefolgſchaft gefunden hat, gerade hier, wo ſie mit am erſprießlichſten hätte werden können. Jedenfalls müſſen wir einmal uns entſchließen, unſern Theaterchören in Bewegungs- und Körperrhythmus eine gründliche Schulung angedeihen zu laſſen; denn was man immer noch auf der Bühne in Volks- und Maſſenſzenen ſieht, iſt eine bunte Schar von Einzelexiſtenzen, deren jede einen Willen und Eigenbewegung hat. Da aber eine Erziehung zum Rhythmus nur mit Hilfe der Muſik möglich iſt, wird man mindeſtens dann, wenn dieſe erſt einſetzt, keinen Anſtoß mehr an meinem Vorſchlag nehmen, die Muſik auch im Schauſpiel zur Einſtudierung und Geſtaltung von Chorſzenen zu verwenden. Ich betone dabei noch ausdrücklich, daß es ſich hier nicht darum handelt, den ſog. Gedanken irgendeines Muſikſtückes im Stile eines Solotanzes zu verſinnbildlichen, ſondern es iſt lediglich eine Offenbarung, eine Formwerdung des Rhythmus, der eine ſolche Szene beherrſchen ſoll, beabſichtigt.

Digitized by Google

Daß hier die Mitarbeit eines möglichſt in der Schule von Jaques-Dalcroze gebildeten oder ſeiner Lehre doch naheſtehenden und mit ihr vertrauten Muſikers nötig iſt, habe ich bereits angedeutet. Es dürfte wohl ganz ſelten ſein, daß ſich in der Perſon eines Spielleiters zwei Begabungen und vor allem zwei Wiſſensgebiete vereinigen. Iſt doch ſchon die Bühne glücklich zu ſchätzen, deren Spielleiter ein freier Blick über die Grenzen ſeines Bereichs möglich iſt, und der erkennt, wie ſehr das Theater darauf angewieſen iſt, ſich alle Künſte gleich nutzbar und die Bewegungen und Entwicklung jeder einzelnen bis zu einem gewiſſen Grade wenigſtens mitzumachen und zu ververwerten. Erſt dann, wenn dieſe Erkenntnis ſich allgemein Bahn gebrochen haben wird, wird das Theater gelernt haben, gleichen Schritt zu halten mit der allgemeinen Entwicklung der Künſte.

Aus Karlsruher Tagen.

Von Wilhelm Schlang, Freiburg i. Br.

Wer um die Wende des vorigen Jahrhunderts in Badens Landeshauptſtadt dem Wirken der Bühne naheſtand, hat nicht nur Augenblickseindrücke und angenehme Erinnerungen, ſondern einen bleibenden Gewinn fürs ganze Leben davongetragen. Und hatte er damals, in rückſchauender Betrachtung des Nachlebenden auf die Devrientſche Blütezeit derſelben Kunſtſtätte, eine hohe Auffaſſung von Weſen und Beſtimmung des Theaters in ſich groß gezogen, ſo wurden ihm in dem feinen Hinüberklingen des Einſt zum Jetzt Zuſammenhänge lebendig, deren Vorhandenſein, wenn auch für die große Maſſe nicht ſicht- und fühlbar, den Reiz der Beſchäftigung mit Bühnendingen noch erhöhte.

Eben damals war Eugen Kilian zu bedeutſamer Mitwirkung am Theaterleben der „Reſidenz“ berufen und es kann ihm nicht hoch genug angerechnet werden, daß er faſt ebenſolange, als Albert Bürklin die Karlsruher Bühne leitete, dem Streben dieſes hoch- und feingeſinnten vornehmen Mannes auf Behauptung des Theaters als einer bildungfördernden wahrhaften Kultſtätte den tätigſten Beiſtand leiſtete, ohne je mit

Digitized by Google

dem eigenen Ich vor das Werk zu ſtehen. Denn dies war eben bei Eugen Kilian ſchon damals das Beſtimmende: daß er die ganze Perſönlichkeit, Kopf und Herz, Verſtand und Einbildungskraft an die jeweilige Aufgabe ſetzte, ohne doch etwas um eines perſönlichen Erfolgs willen zu tun.

Wie komme ich dem Innerſten des Kunſtwerkes am nächſten? Wie mache ich das Ewige der Idee im Zufälligen erkennbar, das Zufällige dem Geſamteindruck dienſtbar? Wie rette ich, in den Bedrohungen des Schönen durch das Wirkliche der Bretterwelt, dem Darzuſtellenden ſeinen ganzen dichteriſchen Reichtum, ſeine Kraftfülle und geiſtige Bedeutſamkeit?

Das waren wohl und bleiben die Grundfragen, von denen Eugen Kilian ausgeht. Wer im Theater nicht flüchtig unterhalten, nicht von äußerem Schein und lärmender Bewegung betrogen ſein will, konnte faſt immer die Wirkung der Kunſt, wie Kilian ſie auf die (ach, nur zu oft mißbrauchten) Bretter ſtellte, an ſich ſelber erproben. Schwebte nicht oft eine eigentümliche Weihe über dieſen Aufführungen, und iſt Weihe nicht ein tauſendmal Edleres als Aufſehenmachen?

Welcher Gattung dramatiſcher Kunſtwerke ſich Kilian zuwandte: maßgebend für die Beſchäftigung mit dem Gegenſtande war immer jener Grundſatz, daß das Theater nur dann ſeinen Zweck ganz erfülle, wenn es mit den ihm zur Verfügung ſtehenden Mitteln die höhere Welt der Kunſt auferbaue. In Goethes „Götz“ und „Fauſt“, denen er ein gut' Stück Lebensarbeit gewidmet, in Shakeſpeares Dramen, mußte Kilians dramaturgiſches Glaubensbekenntnis beſonders tief Wurzeln ſchlagen. Es war aber auch nicht literargeſchichtliche Liebhaberei, ſondern entſprach dem Bedürfnis, durch die Dichtung zum Herzen des Kunſtfreunds vorzudringen, wenn Kilian abſeits ſtehenden oder zu Unrecht vergeſſenen Schöpfungen dichteriſchen Geiſtes die Sorgſamkeit einer innig nachfühlenden, auf Erkenntnisbereicherung zielenden Natur widmete. Es ſoll dem treuen Mitarbeiter der Karlsruher Theaterzeit von 1891 bis 1905 unvergeſſen ſein, daß er vor fünfzehn Jahren Kleiſts „Familie Schroffenſtein“ in eigener Bearbeitung erſtmals und in einer Form zur Aufführung brachte, die den eigentümlich packenden Inhalt

Digitized by Google

dieſes Dramas groß und lebendig zutage treten ließ. Ihm verdanken wir auch die Wiedererweckung von Bauernfelds „Fortunat“ (1902), einer der lebensvollſten und liebenswürdigſten, feliſch anſprechendſten Dichtungen des öſterreichiſchen Dramatikers. Und in dem beſtimmenden Anteil Kilians an der Wiedergewinnung von Raimunds „Gefeſſelter Phantaſie“ für die Bühne (Karlsruher Aufführung von 1898 in Mottls muſikaliſcher Bearbeitung) äußert ſich ebenfalls die grundlegende Abſicht des Bühnenmannes, dem dieſe Zeilen gelten: Erſchließung der wahren Gefühlsinhalte des Lebens durch Bühne und darſtellende Kunſt.

Es war ein eigener, unvergeßlicher Genuß, die Tätigkeiten eines Eugen Kilian und eines Felix Mottl geiſt- und zielverwandt neben einander hergehn zu ſehn! Ihre Übereinſtimmung entſprang der gemeinſamen Liebe zur Kunſt, der Achtung vor dem ewig Schöpferiſchen in Wort und Weiſe. Faſt ſcheint es, als ob ſolche Achtung aus der Welt verſchwinden wollte, da man es ungeſtraft wagen darf, die Erſcheinung eines unſerer Größten und Verehrungswürdigſten — Franz Schuberts! — im Hohlſpiegel der Operette den Gebildeten zu zeigen. Unſer deutſches Volk, wenn es ſich auch in Theaterdingen „neu orientieren“ will (um dies läſtige Fremdwort anzuwenden), braucht auf dieſem, mit Bildungsfragen ſo eng zuſammenhängenden Gebiete vor allem Männer von Verantwortungsgefühl vor dem ſchaffenden Genius. Ihrer einer, wie Werk und Schrift beurkunden, iſt Eugen Kilian.

Kilians Tätigkeit am Karlsruher Hoftheater.

Von Rudolf Karl Goldſchmit, Heidelberg.

Nach der kurzen, etwas merkwürdig-abenteuerlichen Intendanz des Dr. Georg Köberle war im Jahre 1873 der Schweriner Intendant und Luſtſpieldichter Guſtav v. Putlitz zum Leiter der badiſchen Hofbühne beſtellt worden. Wie jetzt ſein Sohn in Stuttgart, ſo hatte ſchon der Vater Putlitz als Bühnenleiter eine glückliche Hand, und er hat den raſch verfahrenen Theſpis-Karren in Karlsruhe wieder in geordneten Gang gebracht. Den-

Digitized by Google

noch wies der Spielplan unter ihm manche Lücken auf. Molière, Hebbel, Ludwig, Anzengruber waren sehr in den Hintergrund getreten. Als nun 1889 Albert Bürklin zum Nachfolger Putlitz' ernannt wurde, gab es also für einen rührigen Intendanten immer noch etwas zu tun. Shakespeares Königsdramen, Grillparzer und Kleist wurden in größerem Umfange berücksichtigt. Zur Seite stand Bürklin Hancke, der damalige Oberregisseur, ein äußerst routinierter Bühnenfachmann. Um nun ein gleichsam literarisches Gegengewicht gegen den reinen Praktiker Hancke zu finden, um dessen Arbeit zu ergänzen und in allen literarischen Dingen einen Berater und Helfer zu haben, holte sich Bürklin am 1. Januar 1891 den damaligen Lehramtspraktikanten am Karlsruher humanistischen Gymnasium Dr. phil. Eugen Kilian, der gerade im 29. Lebensjahre stand. Ein Kollege Kilians am Karlsruher Gymnasium, jetzt Professor der Mathematik in einer Universitätsstadt, erzählte mir erst vor einigen Wochen, der junge Kilian sei von seinen Kollegen immer als so ein „Außenseiter" betrachtet worden und als er zum Theater gegangen sei, hätte das Lehrerkollegium mit Einstimmigkeit erklärt: „Das ist das einzig Richtige für den", wobei man die Abneigung des guten Karlsruhers gegen die „Theaterleute" kennen muß, um den Ausspruch zu würdigen, der damals eigentlich nichts anderes bedeutete als: Der Mann ist für uns verloren. Nun für die Schule war freilich Kilian verloren. Denn schon im folgenden Jahre (1892) wurde Kilian vertraglich der badischen Hofbühne als dramaturgischer Sekretär verpflichtet. Er hatte da zunächst die angebotenen Manuskripte zu sichten und zu prüfen, wofür es bis dahin in Karlsruhe keine eigene Kraft gegeben hatte. Gleichzeitig sollte er so eine Art geistiger Vermittler zwischen Bühne und Autor, Bühne und Publikum und Autor und Publikum sein, wobei eine noch heute von der Bühne viel zu wenig geübte Tätigkeit, in den Tageszeitungen einführende Aufsätze zu den wichtigen Aufführungen zu veröffentlichen, mit eingeschlossen war.

Zur eigentlichen Spielleitung berufen wurde Kilian erst in der Spielzeit 1894/95. Als einziges Stück studierte er Shakespeares „Wie es Euch gefällt" ein. In den folgenden

Digitized by Google

Jahren steigerte sich die Zahl der von ihm einstudierten Werke. In der ganzen Zeit seiner Tätigkeit als Spielleiter von 1894 bis 1904 hat Kilian insgesamt 78 Werke einstudiert, wovon 32 auf die ältere Literatur (einschl. Hebbel und Ludwig), 46 auf das zeitgenössische Schaffen entfallen. An der Spitze steht Shakespeare mit 7 Werken und zwar: „Wie es Euch gefällt“ (1894/95), „Der Widerspenstigen Zähmung“ (1897/98), „Antonius und Kleopatra“ (97/98), „Der Sturm (98/99), „Was Ihr wollt“ (00/01), „Maß für Maß“ (03/04) und „Das Wintermärchen“ (03/04). Ibsen verhalf er mit 5 Werken zur Aufführung: „Der Volksfeind“ (96/97), „John Gabriel Borkmann“ (97/98), „Nora“ (99/00), „Rosmersholm“ (00/01), „Die Frau vom Meere“ (01/02); Grillparzer und Molière kamen mit je 4 Werken zu Worte, jener mit „Esther“ und „Des Meeres und der Liebe Wellen“ (98/99), der „Jüdin von Toledo“ (00/01) und der „Ahnfrau“ (03/04), dieser mit der „Schule der Ehemänner“ und der „Schule der Frauen“ (00/01), sowie mit „George Dandin“ und dem „Arzt wider Willen“ (03/04). Von Schiller wurde „Kabale und Liebe“ (96/97) und „Don Karlos“ (02/03), von Goethe der „Götz“ (99/00) und „Egmont“ (03/04), von Kleist die „Familie Schroffenstein“ und das „Käthchen von Heilbronn“ (02/03) herausgebracht. Von den modernen Dramatikern und Bühnenschriftstellern hat Kilian von Hauptmann den „Fuhrmann Henschel“ (98/99), den „Biberpelz“ (99/00) und den „Armen Heinrich“ (02/03), von Sudermann „Morituri“ (96/97), „Die Schmetterlingsschlacht“ (98/99) und „Es lebe das Leben“ (01/02) einstudiert.

Kilian hat leichte Unterhaltungsware wie die gute moderne Literatur auf den Spielplan gebracht, als Dramaturg demnach durchaus nicht einseitig gewirkt. Ich zähle außer den genannten Klassikern und Modernen 1895/96: Greif (Francesca da Rimini) und Kruse (Standhafte Liebe), der noch einmal 1897/98 mit seiner „Gräfin“ unter Kilian herauskam. Blumenthals „Abu Seid“, Fuldas „Sohn des Kalifen“ und Lindaus Schauspiel „Der Abend“ sind mit Schönthans „Goldener Eva“ die Arbeiten im Spieljahr 96/97. Dann hören wir im folgenden Jahre: „Die relegierten Studenten“ des seligen Benedix, „Die Jugendfreunde“

Digitized by Google

von Fulda, „Die gefesſelte Phantaſie“ von Raimund, „Liebelei“ von Schnitzler und „Bartel Turaſer“ von Langmann, 1898/99: „Meerleuchten“ von Ganghofer, „Am Ende“ von der Ebner-Eſchenbach, „Mein neuer Hut“ von Bernſtein, „Die törichte Liebe“ von Wolter-Gjellerup, 1899/00: „Unter blonden Beſtien“, „Hans“ und „Liebesträume“ von Dreyer, „Cyprienne“ von Sardou, „Der Herr im Hauſe“ von Lindau, „Graf Königsmark“ und „Ehrenſchulden“ von Heyſe, „Die Zeche“ von Fulda und „Die Grille“ von der Birch-Pfeiffer. 1900/01 folgte „Lyſanders Mädchen“ von J. V. Widmann und „Der geſchwätzige Barbier“ von Holberg, 1901/02: „Die goldene Brücke“ von Skowronnek, „Kinderkrankheiten“ von Wolters, „Don Juan“ und „Fauſt“ von Grabbe, „Fortunat“ von Bauernfeld, 1902/03: „Don Gil“ von Tirſo da Molina (bearbeitet von Adler), „Der Meiſter von Palmyra“ von Wilbrandt, „Monna Vanna“ und „Der Eindringling“ von Maeterlinck, „Ein Falliſement“ von Björnſon, „Die letzten Masken“ von Schnitzler und „Der Dieb“ von Mirbeau. Im letzten Jahre ſeiner Tätigkeit führte Kilian von bisher noch nicht Genannten auf: „Die Diplomatin“ von Pferhofer, „Der Verſchwender“ von Raimund und aus dem Zyklus „Zu ſpät“ von delle Grazie den Einakter „Sphinx“. Fünf Uraufführungen leitete Kilian: „Michelangelo“ von Otto von der Pfordten (1897/98), „Der gute Ton“ von Sührig Bardey (99/00), „Ein Sonnenſtrahl“ von Wach (01/02), „Die ſchiefmäulige Almuth“ von Friedrich Bartels (03/04) und „Teſſa“ von Wilhelm Weigand (03/04).

Das iſt eine Überſicht über 78 Bühnenwerke. Aber ſchon dieſe trockene Zuſammenſtellung muß Kilian vor dem Rufe bewahren, als ob er nur die klaſſiſche Literatur gepflegt habe. Man hat ihn einen bedächtigen Philologen genannt, und ich ſelbſt habe noch 1914 in der Schaubühne, als ich ſeine Praxis der modernen Dramaturgie anzeigte, vom Philologen Kilian geſprochen. Aber es wäre nicht ſo unfruchtbar, einmal die Beziehungen zwiſchen Philologie und Theater aufzudecken, jene Beziehungen, die heute leider noch nicht beſtehen. Der Boden der deutſchen Theatergeſchichte liegt für die Wiſſenſchaft noch brach und die einzigen Werke, die methodiſch der Wiſſenſchaft neue Winke gaben, ſind

Digitized by Google

Max Hermanns Forſchungen zum Theater des Mittelalters und Bruno Voelckers Chodowiecki-Hamlet-Monographie. Alle anderen Werke mußten unvollkommen bleiben, weil die Verfaſſer ſich meiſt auf die überlieferte Arbeitsweiſe beſchränkten, der faſt durchweg etwas Laienhaft-Dilettantiſches anhaftete. Auch das mußte hier geſagt werden, weil wir nur unter dieſen Vorausſetzungen die dramaturgiſche Tätigkeit Kilians nach Gebühr würdigen können. Er hat mit einem ungeheuren Fleiße die früheren Bühnenbearbeitungen all der Werke, die er in Karlsruhe einſtudiert hatte, unterſucht und in den einleitenden monographiſchen Darſtellungen zu ſeinen eigenen Bearbeitungen, die meiſt bei Reclam, zum Teil auch bei Hendel erſchienen, der wiſſenſchaftlichen Dramaturgie wertvolle Vorarbeit geleiſtet. Seine „Dramaturgie“ des Wallenſtein iſt in ſeiner Art vollendet und ich gebe Siegfried Jacobſohn recht, wenn er ſie jedem Regiſſeur, der den Wallenſtein einſtudiert, in die Hand wünſcht. In ſeiner Schrift „Mein Austritt aus dem Verbande des Karlsruher Hoftheaters“ hat Kilian über ſeine Tätigkeit an der badiſchen Hofbühne kurz berichtet. Zuſammen mit ſeinen übrigen bei Georg Müller erſchienenen dramaturgiſchen Schriften bildet ſie eine bedeutſame Quelle zur Geſchichte des Karlsruher Hoftheaters. Wenn einmal erſt das vor Jahren angekündigte Werk, worin er im einzelnen über ſein Schaffen als Dramaturg und Spielleiter berichten will, im Druck vorliegt, dann iſt es Zeit, ein endgültiges Urteil auch über ſeine Tätigkeit als Spielleiter im einzelnen zu ſchreiben. Aber ſchon jetzt darf man feſtſtellen, daß Kilian in dem Jahrzehnt, in dem er der Karlsruher Hofbühne angehörte, dem Theater Bürklins ſein Gepräge aufgedrückt hat, das im weſentlichen literariſch orientiert, dieſer Bühne innerhalb der übrigen deutſchen Theater eine Sonderſtellung verſchaffte als einer Bühne, an der die klaſſiſche Dichtung die vornehmſte und hingebendſte Pflege fand, die moderne Literatur aber daneben in vielen charakteriſtiſchen und hervorragenden Werken zur Darſtellung kam.

Digitized by Google

München als Theaterstadt und Eugen Kilian.

Von Rudolf Weinmann. (Im Feld.)

Über München als Theaterstadt waltet ein eigentümliches Schicksal. Dinge, die anderswo zu Ereignissen gestempelt werden, begegnen hier kühler Zurückhaltung, bedeutungsvolle Neueinstudierungen und Uraufführungen geraten in Vergessenheit, hervorragenden darstellerischen Leistungen bleibt der gebührende Grad von Anerkennung versagt. Es sei hier nicht weitläufig nach der Ursache dieser auffallenden Erscheinung gefahndet. Aber das drängt sich einem jedenfalls auf: ein Mangel an Begeisterungsfähigkeit und Interesse und eine Art Antilokalpatriotismus ist hier am Werk, im Publikum bereit liegend, von der Kritik aufgenommen und genährt und dadurch in verstärktem Maße auf das Publikum wieder zurückwirkend. Nichts ist falscher, als die so oft wiederholte Phrase vom Lokalpatriotismus der Münchner. Insbesondere die heimische Schauspielkritik ist seit den Tagen Max Bernsteins, Edgar Steigers und Gumppenbergs eine strenge Zuchtmeisterin gewesen, die für gern und begeistert gespendetes Lob nur selten Raum hatte, nur die Allgemeine Zeitung bildete bis zu einem gewissen Grade eine Ausnahme. Noch mehr aber fällt auf und wirkt abkühlend nach innen und außen, daß die auswärtige und da wieder speziell die Berliner Presse (Tageblatt!) und die Berliner Theaterzeitschriften (Schaubühne!) seit Jahr und Tag von Korrespondenten bedient werden, die sich in der Unscheinbarmachung, Verkleinerung, ja Ironisierung des Münchener Theaterlebens geradezu überbieten!

Umgekehrt weiß Berlin selbst und wissen auch andere Städte ihre Leistungen in hellstes Licht zu rücken, so daß auf München ein doppelter Schatten fällt, der alles zu verdunkeln und zu verhüllen geeignet ist.

Ein Beispiel aus der Vergangenheit: wer denkt noch daran, wer findet irgendwo erwähnt, daß das Münchner Hofschauspiel die erste, vom (hier lebenden) Dichter als „authentisch" anerkannte „Pflegestätte Ibsens war? Die Welt weiß und liest nur immer wieder vom Berliner Ibsentheater Brahms.

Oder: fand und findet man je neben den Namen eines Mat-

Digitized by Google

kowsky, Kainz, Baumeister, Mitterwurzer den Namen Karl Häußers, der ein genialer gottbegnadeter Komödiant ohnegleichen, die menschgewordene Schauspielkunst selbst war?

Neuerdings blieb es einem überragenden Könner, einem Künstler von hinreißendem Schwung und entschiedener Größe, dank seiner Beredsamkeit und seinen blühenden Mitteln imstande, dramatische Höhenmomente voll auszuschöpfen, blieb es Lützenkirchen verwehrt, den Ehrenplatz zu erklimmen, der seiner in Berlin oder Wien unzweifelhaft gewartet hätte.

Selbst eine Großtat wie die Schöpfung des Prinzregententheaters durch Ernst von Possart stieß auf Nörgelsucht, während allein der herrliche Bau, ein einzig dastehendes Musterwerk Littmanns, berufen schien, uneingeschränkten Enthusiasmus zu erwecken. Man lese nach, was der „Urmünchner" Ruederer an Hohn und Spott für die Begründer dieses wahrhaft festlichen Hauses übrig hatte. Nur der Mozartrenaissance im Residenztheater — ein weiteres Unsterbliches im Wirken Possarts — war es vergönnt, wenigstens als Selbstverständlichkeit hingenommen zu werden. Gewiß zu wenig, wenn man bedenkt, daß heute noch, nach über 20 Jahren, keine unserer weltberühmten Opern, weder Wien, noch Berlin, noch Dresden, Ähnliches aufzuweisen haben; ja, daß Mozart bis vor ganz kurzer Zeit noch allenthalben brach lag und in veraltetem konventionellen Gewande ein kärgliches Dasein fristete.

So war es, so ist es und so scheint es, leider, bleiben zu sollen.

Die Geschichte des Münchner Künstlertheaters und der (verbesserten) Shakespearebühne beweist es aufs neue.

Die bereits in der Luft liegenden, vereinzelt zutage getretenen Tendenzen zu einer großzügigen Vereinfachung des Bühnenbildes, zum symbolkräftigen Ausschnitt, zum — pars pro toto — charakteristischen Teil an Stelle des mit Flitter und Kleinkram überladenen Ganzen fanden mit der Schaffung des Künstlertheaters ihren stärksten, letzten, vielleicht zu extremen Ausdruck. Was andere, wie Hagemann, die Dumont, Reinhardt gelegentlich versucht hatten, gelangte hier zu reinster Auswirkung.

Ein besonderer Glücksfall war es nun, daß die Berufung

Digitized by Google

Eugen Kilians ans Münchner Hoftheater just mit dem Hervortreten dieser szenischen Reform zusammenfiel. War Georg Fuchs — auch ein Name viel zu wenig genannt! — der ideelle Urheber, Littmann, unser größter deutscher Theater-Architekt und Neuschöpfer des Amphitheaters der Erbauer, waren Münchner Meister wie Erler und Diez die Bühnenbildner des Künstlertheaters, so fand sich zu diesen Berufenen in Kilian der kongeniale Dramaturg und Regisseur der neuen Szene.

Im September 1912, nachdem er vier Jahre schon an der Münchener Hofbühne gewirkt hatte, schrieb in der Allgemeinen Zeitung ein Sachverständiger, der sich mit Alethophilos unterzeichnete: „Ich stehe nicht an, als Speidels glücklichsten Griff für unser Schauspiel die Berufung Dr. Kilians zu bezeichnen. Ohne Dr. Kilian hätte München all die schönen Shakespeares und Kleists und Hebbels nicht erlebt. Und Ausgangs der vorigen Saison hat Dr. Kilian Schillers „Kabale und Liebe" mit so viel Schwung und Liebe inszeniert, daß er, der verschrieene „Philologe" sogar Reinhardt gleichgestellt wurde; bekanntlich das größte Regielob unserer Tage!"

Er vor allem verpflanzte die Künstlertheateridee ins Münchener Hoftheater und schuf hier in Gemeinschaft mit dem — ich muß schon wieder loben — ganz hervorragenden Klein die sog. neue Shakespearebühne, eine Synthese der — verbesserten und vervollkommneten — Savitsschen Shakespearebühne mit dem Künstlertheaterprinzip.

Kilian hat die im besten Sinne des Wortes reformatorische Umgestaltung der Szene zum Siege geführt. Die entzückend durchstilisierte und apart-reizvolle Inszenierung von „Maß für Maß" bedeutete sofort einen künstlerischen Höhepunkt und — einen Kassenerfolg. Die „Ausgrabung" das „Experiment" wurde zur Sehenswürdigkeit und brachte es im Laufe weniger Jahre zu etwa 50 Aufführungen. Alfred von Mensi, einer der wenigen gerechten Beurteiler Kilians, schrieb darüber u. a.: „. . . . die Aufführung selbst, bei der man die Erfahrungen des Ausstellungstheaters ohne seine Extreme geschickt benutzt hatte, bedeutete den ersten großen Erfolg des neuen Regisseurs und Dramaturgen Dr. Eugen Kilian, der die Shakespeare-Komödie, wohl eine der

Digitized by Google

reifsten und genußreichsten ..... in Übersetzung Baudissins mit einigen schonungsvollen Eingriffen so glücklich herausbrachte, daß dieser Abend uns unvergeßlich bleiben wird: Es war eine erste schöne Tat in unserem Hofschauspiel seit langer, langer Zeit .... hoffentlich läßt man Dr. Kilian, unbeeinflußt von dem lieben, bekannten Münchner Kliquenwesen, ruhig weiter arbeiten."

Im Jahre 1912 erschien das Stück unter den für die Fremdensaison bestimmten Vorstellungen. Es wurde damals mit einziger Ausnahme Münchens an keiner deutschen Bühne gespielt. Hier wurde es zum festen Repertoirstück und stets mit gleichbleibendem Erfolg gegeben.

Und in seinen dramaturgischen Schriften hat Kilian ebenso überzeugend mit dem Worte wie auf der lebendigen Bühne durch die Tat dargetan, daß Stil und Zukunft nur von einer vereinfachten, symbolkräftig stilisierten Gestaltung der Szene kommen kann; daß wir schon aus rein technischen Gründen dem bunten Wechsel der Shakespeareschen Bühnenwelt nur mit einer Inszenierungsweise beikommen können, die ein ununterbrochenes Abrollen der Handlung — auf der durch einen Vorhang von einander getrennten Vorder- und Hinterbühne — gewährleistet.

Niemand kann gerechter, ja begeisterter von der künstlerischen Vervollkommnung des naturalistischen Bühnenbildes durch Reinhardt sprechen, als dies Kilian in seinem letzten dramaturgischen Bande tut — niemandem folgen wir daher auch überzeugter, wenn er schließlich nach höchstem, freudigsten Lobe doch zu dem unvermeidlichen Resultat kommt: Der wahre Besitz Shakespeares erwartet uns auf anderem Felde.

Und Kilian darf uns wohl ein Führer sein. Es ist schön und gut, mit reinem, unabgelenkten Theaterinstinkt an die Werke selbst unserer Größten heranzugehen. Wer aber wie Kilian mit diesem Instinkt auch noch reichstes Wissen, gründlichste Kenntnisse, systematisches Denken, höchst entwickelten Geschmack verbindet, dem wollen wir uns doch noch lieber, noch unbesorgter anvertrauen.

Echte Theaterliebe, echtes Theatergefühl, echte Theaterkenntnis leuchten uns aus allen seinen vielen dramaturgischen Ar-

Digitized by Google

beiten entgegen, in denen ein ſelten praktiſcher Sinn zu uns ſpricht. Nirgends werden wir mit einer äſthetiſchen Phraſe, mit Pietäts- und Kulturfloskeln abgeſpeiſt, ſtets iſt es die Rückſicht auf die lebendige Bühnenwirkung, die ihn zu ſeinen Folgerungen führt. Und es zeigt ſich, daß dabei Dichter, Bühne, Schauſpieler und Publikum ganz von ſelbſt und am beſten zu ihrem Recht kommen.

Shakeſpeare iſt heute mehr wie je Mode. Eine herrliche Mode! Aber von einem Manne iſt kaum die Rede, der hochbedeutſame Bearbeitungen von „Der Widerſpenſtigen Zähmung“, „Antonius und Kleopatra“, „Heinrich V.“, „Wie es Euch gefällt“, „Sturm“, „Maß für Maß“, „Was Ihr wollt“, „Wintermärchen“, „Timon“ herausgegeben, der in den acht Jahren ſeiner Münchener Tätigkeit Aufführungen von „Maß für Maß“, „Hamlet“, „Coriolan“, „König Johann“, „Julius Cäſar“, „Der Widerſpenſtigen Zähmung“, „Wintermärchen“, „Viel Lärm um Nichts“, auf der neuen Shakeſpeare-Bühne geſchaffen, an denen niemand mehr vorübergehen kann; der in ſeinen dramaturgiſchen Werken Klaſſiſches faſt über das ganze Shakeſpeare-Theater niedergelegt hat.*

* Der Widerſpenſtigen Zähmung wurde unter „ungewöhnlichem ſtarken Beifall“ der Shakeſpeare-Bühne zugeführt, ſowie „König Johann“, wobei ſich nach A. von Menſi dieſe Bühne ſelten ſo prächtig und nutzbar bewährt hat, wie an dieſem Abend — „es war ein hoher Genuß“. Über den von Kilian inſzenierten Coriolan lautet ein Urteil in den M. N. N.: „Die Gründe, warum man dieſer Dichtung ſo ſelten auf der Bühne begegnet, iſt hauptſächlich in dem dramaturgiſchen Vorurteil zu ſuchen, als ſtellten ſich der Aufführung allzugroße durch den Szenenwechſel bedingte techniſche Schwierigkeiten entgegen. Der naive Regiſſeur freilich, der dem Dichter pietätvoll zu folgen wähnt, wenn er jede Szenerie, die ſich im Buche findet, gewiſſermaßen nachbaut, wird, ſelbſt wenn er das Problem techniſch löſen könnte, mehr den Ruhm eines Taſchenſpielers oder Zaubertheaterdirektors davontragen, als den eines die Dichtung in ihrem wahren Inhalt erfaſſenden mitſchöpferiſchen Gehilfen. Darum iſt die Aufführung, die man uns geſtern unter Dr. Kilians Leitung bot, ſo hoch einzuſchätzen .... Überall trat das Beſtreben zutage, der Idee des Stückes zu ſinngemäßem, ſichtbaren Ausdruck zu verhelfen und die Elemente herauszuheben, aus denen dieſe Tragödie gemiſcht iſt.“

An der Aufführung von Antonius und Kleopatra mußte ſelbſt die kühle Münchner Kritik zugeben, daß „neue, intime Reize gewonnen wurden, und daß man in „Julius Caeſar“ mit Freude die Gipfel des architektoniſch vollendeten Dramas in ſchönem Feuer erglühen ſah“, was die Bewunderung des Publikums mit lautem Beifall ausdrückte. Unermüdlich bis zum plötzlichen Ausſcheiden aus ſeinem Amt war Kilian für die Klärung und Vertiefung der Shakeſpeare-Probleme tätig; noch im erſten Kriegswinter konnte den Münchnern eine herrliche Neueinſtudierung des Wintermärchens auf der Shakeſpearebühne ge-

Digitized by Google

Aber nicht nur Shakespeare ist die Parole unserer Tage: Auch Hebbel*, Kleist, Grabbe, Büchner. Nun Kilian hat in Schrift und Tat für diese Klassiker der heutigen Generation gewirkt und das Münchner Hofschauspiel brachte unter seiner Leitung als einzige deutsche Bühne im Jahre 1911 einen vollständigen Kleist-Zyklus.

Und wer gedenkt nicht bei Eugen Kilians Namen der großen Tat, die überall mit freudigem Dank begrüßt wurde: Grillparzers „Bruderzwist im Hause Habsburg" als erster auf eine reichsdeutsche Bühne gebracht zu haben! „Es war eine Premiere für ganz Deutschland," schrieb damals Alfred von Mensi, ... „deshalb hatte auch die Grillparzer-Gesellschaft eine Deputation entsandt. Also ein literarisches Ereignis, dessen Bedeutung das Publikum wie die Kritik etwas unterschätzt zu haben scheint ... es verdient vor allem hohe Anerkennung, daß Dr. Kilian schon so rasch nach seiner ersten großen Tat, der Erstaufführung von ‚Maß für Maß', diese neue große Aufgabe gelöst hat." Wer erinnert sich nicht seines wertvollen literarischen Versuches, Goethes „natürliche Tochter" dem Spielplan einzufügen, die unter seiner stimmungserschöpfenden, eindrucksvollen Regie einen

---

boten werden. Alfred von Mensi knüpfte daran eine Bemerkung, die auf den unfruchtbaren Boden hinweist, den Kilians jahrelange Arbeit urbarmachen zu suchte. Er schrieb: „Eine solch solide, mit literarischem Verständnis eingerichtete Aufführung, wie sie Dr. Kilian uns da vor Augen stellt, findet natürlich lange nicht den Anklang wie die in jenem August 1910, als Reinhardt bei den Festspielen des Berliner Deutschen Theaters in unserem Künstlertheater auf der Theresienhöhe diese Blüte Shakespeare'scher Poesie nach eigenen Heften vorführte. Das ist das Schicksal der gediegenen Leistung und der Wert der Reklame. Die letzte Aufführung wurde dem Werk viel gerechter als jene pompöse vor vier Jahren. Hoffentlich fährt man in der langsamen, aber sicheren Neueinstudierung Shakespeare'scher Stücke .... unerschüttert fort ....." Leider erfüllte sich diese Hoffnung nicht: Noch bevor das erste Kriegsjahr zu Ende ging, beschloß Eugen Kilian seine Münchener Shakespeare-Inszenierungen mit dem Lustspiel: „Viel Lärmen um Nichts."

* An Hebbels 100. Geburtstag fand durch Dr. Kilian die neue Einstudierung seiner Agnes Bernauer statt, die seit 6 Jahrzehnten nicht mehr gespielt worden war und einen außerordentlichen Erfolg bedeutete.

(Vergl. Emil Sulger-Gebing's Abhandlung: „Die Uraufführung der Agnes Bernauer am M. Hoftheater." Euphorion 1913.)

Nach einer Münchner Kritik (M. Post) „verdiente Dr. Kilian hohe Anerkennung für die liebevolle Ausarbeitung eines Werkes, das durch sein Ingenium ein verjüngtes Antlitz bekam". Drei Jahre vorher war Hebbel's „Genoveva" „zum Dank aller Hebbel-Freunde" von Kilian neu eingerichtet in Szene gegangen.

Digitized by Google

überraſchenden Erfolg hatte! Und nicht zu vergeſſen die „Fauſt“-Aufführung des Jahres 1914, „ſeine hervorragendſte Regietat!“

Hält man damit zuſammen, daß Eulenberg, Hauptmann, Strindberg, Robert Heſſen, Stefan Zweig, Wedekind, Lilienfein, Bahr, Halbe, Thoma, Sternheim, Sigurjonſſon, Didring, Paul Ernſt, Schönherr, J. Waſſermann, Keyſerling, Bab, Tſchechow, Rueberer u. a. im Münchner Hoftheater unter und durch Kilian zu Worte kamen, daß Vorſtellungen, wie „Erde“, „Brand der Leidenſchaften“, „Wetterleuchten“, „Fahnenweihe“, „Das Haus am Meer“, „Das vierte Gebot“, „Belinde“, „Zeitwende“, „Vor Sonnenuntergang“, „Der ſchwarze Kavalier“, „Peter Hawel“ und andere zu den wertvollſten Theaterabenden der letzten zehn Jahre gehörten; daß „Dantons Tod“ und „Wozzeck“ von ſo glücklichem Gelingen begleitet waren, der literariſchen Geſellſchaft in Dresden den Wunſch einzugeben, den Bühnenleiter und das vollſtändige Enſemble des Münchener Reſidenztheaters zu einem Gaſtſpiel nach Dresden zu veranlaſſen — ſo rundet ſich das Bild dieſes Mannes zum Typus des wahrhaft modernen und zeitgemäßen Regiſſeurs.

Und trotz allem und allem mußte München, mußten Münchens Künſtler und mit ihnen Kilian in der Ecke ſtehen, während beiſpielsweiſe Dresden als „vorbildlich modernes“ Hoftheater nach allen Windrichtungen hin ausposaunt wurde.

Worin aber beſtand etwa der Strindberg- und Wedekind-Kultus des Dresdener Hofſchauſpiels? Die Statiſtik tut es kund: Jahre hindurch in der Aufführung von zwei Stücken dieſer Dichter — des Einakters „Kammerſänger“ und des Kammerſpieles „Wetterleuchten“. Und die Statiſtik tut ferner kund, daß Dresden weitaus weniger Shakeſpeare gegeben hat und gibt, wie München — Luſtſpiele ſo viel wie gar nicht!

Der Bühnenreform vollends hat es lediglich mit einer dem Künſtlertheater ſchlecht nachempfundenen und halbmißglückten (weil techniſch ungemein ſchwerfälligen) „Hamlet“-Inſzenierung Rechnung getragen. Später folgte als weiterer ſchüchterner Verſuch „Richard III.“ (und „Don Juan“) auf einer Art — leider nur einer Art — Shakeſpeare-Bühne, ohne daß die geiſtige Urheberſchaft Münchens je genannt wurde und ohne daß man

Digitized by Google

ſich die Vorzüge der Münchner Inſzenierungsweiſe zu eigen machte. Auf der Hinterbühne erſchienen in „Richard III.“ ſtatt luftiger leichter Proſpekte umſtändliche plaſtiſche Panoramaaufbauten, deren Herrichtung die Dialoge der Vorderbühne dröhnend begleitete und ſtörte und die zum Teil ſo viel Zeit erforderten, daß Szenen der Vorderbühne nur aus dieſem Grunde verlängert, ja überhaupt geſprochen werden mußten! Das ungeſchickt angewandte Prinzip der Vereinfachung ſchlug ſo ins Gegenteil um.

Es fehlte der das Prinzip beherrſchende Dramaturg. —

Im übrigen arbeitet man in Dresden und anderwärts rüſtig weiter mit Maſchinen und Proſpekten — das neue Dresdner Schauſpielhaus iſt ein, in ſeiner Art vollendetes, Muſterbeiſpiel dafür —, der mehr oder minder unperſönliche Theatermaler behält das Wort, und was in München ſchon lebendige Gegenwart war, droht neuerdings ungewiſſe Zukunft zu werden.

In Berlin ſpielt man immer wieder die Drehbühne aus gegen die konſequente Vereinfachung der Szene im Münchner Sinne. Ein Satyrſpiel: denn man vergißt, oder weiß es wohl nicht einmal, daß man damit das München von heute mit dem — München von vor mehr als zwei Jahrzehnten ſchlagen will! Damals erfand Lautenſchläger am und für das Münchner Hoftheater die Drehbühne und Poſſart ſtellte ſie mit höchſtem vorbildlichen Gelingen in den Dienſt Mozarts.

Drehbühne, Shakeſpearebühne, Künſtlertheater — welche Stadt hat auch nur annähernd Ähnliches aufzuweiſen?

Hier waren Leiſtungen von epochalem Wert gegeben, an Stärke der Idee und Konſequenz der Durchführung alles Zeitgenöſſiſche überragend.

Und was war der kritiſche Lohn?

Berlin erſt erteilte der Drehbühne, nicht zuletzt aus Oppoſition (!) gegen ihre Geburtsſtadt München, die Sanktion. Das Künſtlertheater aber ſtieß auf abſichtliches oder doch fahrläſſiges Mißverſtehen ſeiner Grundidee und mußte ſich Fehler ankreiden laſſen, die mit dem Prinzip, dem Sein der Sache nichts zu tun hatten — darüber hat ſich Wilhelm von Scholz ſehr plaſtiſch und klar geäußert (Dialog zwiſchen Theaterdirektor und Dichter) — und

Digitized by Google

die neue Shakespearebühne blieb ohne die nötige Resonanz und verlor dadurch an nach außen wirkender und werbender Kraft.

Die Gegenreaktion konnte nicht ausbleiben: Die Münchner selbst wurden gleichgültig, skeptisch gegen die neue Szenenform, wenn nicht gar ablehnend. Ein unleugbarer Erfolg war jedenfalls abgeschwächt, seine Ausbreitung unterbunden, die fruchtbare Idee lahmgelegt, eine schöne, große Tat verkleinert.

Ein Ereignis fiel wieder einmal in die Versenkung, weil ihm Schirm und Stütze, Liebe und Widerhall fehlte.

Hat sich je eine Stimme aus München erhoben, um an sicht- und hörbarer Stelle gegen seine Verkenner und Verkleinerer zu zeugen? Und ist es da ein Wunder, wenn München schließlich an seinen eigenen Schöpfungen, an seinen Dingen und Männern irre wird, sie für nichts achtet und eines Tages preisgibt? Hat man ihm doch jegliches Bewußtsein ihres Wertes, ihrer Bedeutung als Zierde und Ruhm der Stadt systematisch ausgetrieben.

So mag sich Kilian trösten, daß er *mit* und *durch* München daneben stehen mußte, wenn anderen Lorbeerkränze gewunden wurden. Und er mag sich sagen, daß die mißleitete Stadt selbst *nicht wußte*, was sie tat und *was sie verlor*, als sie ihn verriet. Aber das ist ein Kapitel für sich . . .

Zum Glück gibt es ein großes Reparatorium: das ist die *Zeit*.

Sie wird München und sie wird Kilians Wirken in München und sie wird dem von München aufgegebenen Kilian zum verdienten Ruhme verhelfen.

Sie wird ihn uns aufs neue an anderer Stätte als führenden Mann in Dingen der Bühne zurückgeben!

Digitized by Google

III. Kilian als Schriftsteller und Dramaturg.

Eugen Kilian als Schriftsteller.

Von Alfred Freih. v. Mensi, München.

In seiner Ankündigung der Hamburgischen Dramaturgie verlangt Lessing vom Schauspieler, daß er „überall mit dem Dichter denken" solle; „er muß da, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren ist, für ihn denken". In ziemlich deutlichem Gegensatz dazu steht der sogenannte denkende Schauspieler in unserer Theaterpraxis in minder hohem Ansehen als der sogenannte geniale mit seinen „schätzbaren Gaben der Natur", von denen Lessing meint, sie seien „zu seinem Berufe sehr nötig, aber noch lange nicht seinen Beruf erfüllend!" Gewiß hat es zu allen Zeiten wenig oder gar nicht gebildete Schauspieler gegeben, die, unbeschwert vom Denken, doch einen großen Erfolg hatten — dank einem mitfortreißenden Temperament, blendenden äußeren Mitteln und einer gewissen nachtwandlerischen Sicherheit in der Verwendung dieser Mittel; aber ihr Stern leuchtete meist nicht lange und ging manchmal trüb und traurig unter.

Wenn nun aber auch unsere Theaterpraktiker nichts wissen wollen von einem Schauspieler, der viel oder zu viel denkt, vom Regisseur werden sie dieses Sacrifizio dell' intelletto doch wohl nicht verlangen wollen, von ihm, der ein Führer seiner Schauspieler sein soll. Hieße das nicht den Lahmen einen Blinden zum Führer geben? Dieses Bild fiel mir immer ein, wenn man Dr. Eugen Kilian mitunter den Vorwurf machte, er sei ein zu gelehrter, ein akademischer Regisseur. In den Augen unserer Durchschnittsschauspieler hat Kilian das Verbrechen begangen, über seine Kunst zu schreiben — Bücher zu schreiben, die ver-

Digitized by Google

mutlich und leider von denen am wenigſten geleſen werden, denen ſie am meiſten nützen könnten, und auf die ſie in erſter Linie berechnet ſind: die Leute vom Bau. Ich muß nun geſtehen, gerade an den Schriften Kilians habe ich, ſelbſt da, wo ich nicht mit ihm gehen konnte, die reinſte Freude genoſſen, und gerade ihnen möchte ich die weiteſte Verbreitung in der Theaterwelt wünſchen; aber auch im Publikum, das vielfach auch heute noch mit einer erſchreckenden Unkenntnis vor vielem ſteht, was mit dem Theater und ſeinen Vorbedingungen zuſammenhängt.

Alle die Aufſätze und Studien aus dem Gebiete der praktiſchen Dramaturgie, der Regiekunſt und der Theatergeſchichte, die Eugen Kilian beſonders in den Jahren 1905 und 1914 unter dem Titel „Dramaturgiſche Blätter“ (bei Georg Müller, München und Leipzig) in 2 Bänden hat erſcheinen laſſen, hängen mit ſeiner eigenen Theaterpraxis zuſammen, ſind aus ihr hervorgegangen und haben ſie all die Jahre her begleitet. Es ſind lauter Dinge und Pläne, die ihm auf den Nägeln brannten; und eben weil ſie aus einem frei und freudig ſchaffenden heißen Künſtlerherzen heraus geboren ſind, muten ſie uns ſo lebendig, ſo „aktuell“ an. Freilich auch, weil ſie ſehr gut geſchrieben ſind; denn Eugen Kilian iſt ein äußerſt gewandter, klarer und um den beſten Ausdruck nie verlegener Schriftſteller von einer umfaſſenden Geiſtesbildung, die nur jener ihm zum Vorwurf machen kann, der unſer deutſches Theater um Jahrhunderte, in die Zeit des wandernden Komödiantentums, zurückſchrauben möchte. In dieſen beiden Bänden iſt nichts unbedeutend, keine leere Stelle, und ſelbſt da, wo Kilian einigem Widerſpruche begegnen mag, fühlt man ſich durch Überzeugungstreue und durch den Reiz einer vornehmen Darſtellung erwärmt. Shakeſpeare, Schiller, Goethe, Kleiſt, Hebbel und der Inſzenierung ihrer Werke gelten Kilians Studien, die zum Teil in Karlsruhe, zum Teil in München entſtanden ſind. Aber ſelbſt da, wo Kilian auf einem anſcheinend verlorenen Poſten ſteht, bei der Rettung von Bauernfelds Fortunat, habe ich ihn bei deſſen Inſzenierung am Karlsruher Hoftheater einen Sieg feiern ſehen und das betreffende Kapitel in ſeinen dramaturgiſchen Blättern mit neuem Vergnügen geleſen. Aber auch rein geſchichtlich bleiben dieſe Aufſätze von Wert, ſo wenn

Digitized by Google

Kilian Klingemanns Braunſchweiger Theaterleitung, Joſef Schreyvogel als Leiter des Wiener Burgtheaters, Heinrich Laube und Eduard Devrient, Georg von Meiningen und deſſen Bühnenreform behandelt, und in ſeinen Karlsruher Erinnerungen Felix Mottl, Rudolf Lange und Otto Devrient verſtändnisvolle Gedenkblätter widmet.

Eugen Kilian hat aber noch zwei kleinere Bücher geſchrieben, an denen kein Theaterleiter und Regiſſeur achtlos vorübergehen kann. Sie gelten den beiden größten Dramen unſerer Dichterfürſten: Goethes „Fauſt“ und Schillers „Wallenſtein“ auf der Bühne, und ſind in den beiden aufeinanderfolgenden Jahren 1907 und 1908 (ebenfalls bei Georg Müller) erſchienen. Sie nennen ſich beſcheiden „Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inſzenierung des Gedichtes“, enthalten aber eine Fülle von Wiſſen und Anregung auch für den, der, wie ich, z. B. mit der von Kilian vorgeſchlagenen und in ſeinem Buche durchgeführten, übrigens ſchon von Schiller ſelbſt einmal geplanten Zuſammenziehung des „Wallenſtein“ in ein fünfaktiges Trauerſpiel nicht gerade einverſtanden iſt. Es iſt aber überaus feſſelnd, an der kundigen Hand Kilians das ganze ſo überaus ſchwierige und von ſo vielen Seiten immer wieder verſuchte Inſzenierungsproblem dieſer beiden größten Dramen unſeres deutſchen Schrifttums durchzugehen. In den anderthalbhundert Seiten des Kilianſchen Fauſtbuches ſteckt mehr Vernunft und mehr poſitives praktiſches Können als in manchem überſtiegenen dickleibigen Fauſt-Kommentar, der weder das Problem ſelbſt gefördert, noch unſere Aufführungen des Fauſt genußreicher gemacht hat.

Trotz vielen bitteren Erfahrungen hat ſich Kilian immer einen glücklichen Optimismus und einen grenzenloſen Enthuſiasmus zu bewahren gewußt. Er findet: „daß ein ernſter, friſcher und wageluſtiger Geiſt den heutigen Theaterbetrieb belebt, wie kaum zu einer anderen Periode der deutſchen Theatergeſchichte . . . ſtärker als ſonſt iſt das Streben, mit allem Vermoderten in der dumpfen Atmoſphäre der Kuliſſen aufzuräumen und neues, erfriſchendes Licht in die Rumpelkammer der alten Theaterräume hereinzuleiten.“ Wohl dem, der unſere heutige Theaterei noch

Digitized by Google

von dieſem Standpunkt aus anſehen kann. Wenn ich auch auf der Seite jener ſtehe, die finden, daß im Gegenteil noch niemals reine Äußerlichkeit und Spekulation auf die niedrigſten Inſtinkte das Theater mehr beherrſcht haben als jetzt, daß noch nie Sprache und Sprechtechnik einem ärgeren Verfall anheimgegeben geweſen ſind, als jetzt, weil ſie eben gegenüber der äußerlichen Inſzenierung in den Hintergrund gedrängt werden, muß man doch ſagen, daß dem heutigen Theater gerade ſolche Optimiſten und Enthuſiaſten wie Eugen Kilian bitter not ſind, und — ſolche Theaterſchriftſteller, denn ſie glauben noch daran, und das Wunder iſt des Glaubens liebſtes Kind. Das Wunder der „Verbeſſerung", die der Menſch bekanntlich immer hofft und die nur von einem herkommen kann, der wie Eugen Kilian in Wort und Schrift ſo unbeirrbar und tapfer dafür eingetreten iſt.

Eugen Kilian als Dramaturg.

Von Ferdinand Gregori, Berlin.

Zu ſpät und zu früh ſcheint Eugen Kilian geboren zu ſein. Die Witterung für den einzelnen Tag, die einzelne Spielzeit hat er nicht gehabt. Die Unverworrenheit ſeines Geſchmacks ſtellt ihn in Eduard Devrients Nähe und alſo hinter unſere Zeit, ſeine hervorragende Gabe, die unruhigen Strömungen der Gegenwart in ein einziges, wohlgegründetes Bett zu leiten, wird der Allgemeinheit erſt in der Zukunft offenbar werden.

Was er zwiſchen Kuliſſen ſchafft, kann ich nicht beurteilen, denn nie ſtand ich mitarbeitend unter oder neben ihm. Wie er aber hunderten von Spielleitern das Schaffen erleichtert, weiß ich ganz genau: er bereitet die Proben für ſie alle vor! So wie der Dichter am beſten fährt, der das Theater ohne Einſpruch mit ſeinem Werk ſchalten läßt (wird auch manches an ſeiner Dichtung mißverſtanden, ſo bleibt doch die ausſchlaggebende ungemiſcht-bühnengemäße Form gewahrt!), ſo wird jeder Regiſſeur, der ſich etwa an „Fauſt", an „Wallenſtein", an „Götz" heranwagt, keinen beſſeren Wegbereiter finden als das Werk Eugen Kilians, des dramaturgiſchen Kritikers. Dutzende von überkommenen Dummheiten vermeidet er dank dieſem Vademecum, Dutzende von blitzenden Einfällen bereichern ſeine Arbeit.

Digitized by Google

Bühnenbearbeitungen der Klaſſiker, wie Kilian eine ganze Reihe gegeben hat, werden immer auf Widerſpruch ſtoßen, weil ſie Striche und Ergänzungen dichteriſcher Art ſozuſagen im Befehlston anführen; Sätze, Szenen, die dem einen Regiſſeur als Stimmungs-, wohl gar als Handlungsmittelpunkt erſcheinen, hält der andere aus wohlerwogenen Gründen für entbehrlich. Solchen Gegnerſchaften ſind auch Kilians „Bearbeitungen“ ausgeſetzt. Nicht aber ſeine klaſſiſchen Vorſchläge zu den Inſzenierungen der drei vorhin genannten Werke, nicht ſeine handfeſten Aufſätze in den „Dramaturgiſchen Blättern“ und in ihrer neuen Folge.

Ich habe, da ich die Uniform erſt halb ausgezogen, keines dieſer Bücher bei mir; aber ihr Reichtum aus praktiſchem Zuſchauen fürs praktiſche Darſtellen zuſammengehäuft, würde mich auch in der bloßen Erinnerung beraten und beglücken und mit mir gewiß die Darſteller meiner Spielleitung, wenn ich heute oder morgen den Auftrag bekäme, „Fauſt“, „Wallenſtein“ und „Götz“ auf die Bühne zu ſtellen. Und nicht nur dieſe Dreiheit hat Kilian durchleuchtet, ganz allgemein lehrt er uns alte Regiſünden zu meiden und dafür neue gute Dinge zu tun.

Was ihn an Eduard Devrients Art ein Theater zu leiten knüpft, iſt nicht das Hangen am Alten, ſondern die ganz und gar eigen empfundene Liebe zu künſtleriſcher Sittlichkeit. Probieren um des Probierens willen, wie es freilich dem irrlichterierenden Publikum der Großſtadt ſchmeichleriſch zuſagt, hat keine Stelle in Kilians Glaubensbekenntnis. Trotzdem iſt er mit allen Bühnenteufeln vertraut: die Shakeſpearebühne und die Drehbühne, die ganz kurze, die aufs Relief eingeſtellt iſt, und die ſtiliſierende mit ihren andern Vereinfachungen, die Verſenkbühne und die panoramatiſche — keine iſt ihm fremd geblieben; keine iſt, der er nicht einige wertvolle Winke abgelauſcht und zugeſchanzt hat!

Eugen Kilian und Weimar.

Von Otto Francke, Weimar.

Daß eine künſtleriſch ſo ausgeprägte Vollnatur wie die Eugen Kilians, die ſich nicht auf einen Ort beſchränken läßt, auch zu

Digitized by Google

Weimar in nähere Beziehung treten mußte, versteht sich von selbst. Nicht nur, daß der mit der ganzen Fülle literarischer Kenntnisse ausgestattete, geschmackvolle Goethe- und Schillerforscher Dichtungen, wie „Götz von Berlichingen", „Faust", „Don Carlos", „Wallenstein" seine bewährte, auf das Bedürfnis des Theaters gerichtete Sachkenntnis hat zugute kommen lassen: im Jahre 1903, als er noch in Karlsruhe tätig war, wurde er vom Vorstande der deutschen Shakespeare-Gesellschaft aufgefordert, als Anlaß der damaligen Hauptversammlung am Geburtstag des Dichters den Festvortrag zu halten. Vor einer glänzenden, zahlreichen Versammlung sprach er damals über den „Shakespeareschen Monolog und seine Spielweise" und erntete stürmischen Beifall. Seit jener Zeit erscheint Dr. Kilian als regelmäßiger Mitarbeiter am Jahrbuche der genannten Gesellschaft, das ihm eingehende, an sorgsam erwogenen Anregungen reiche Beiträge zur Inszenierung Shakespeares von dauerndem Werte verdankt. Daß solche Studien und Arbeiten, wie wir sie u. a. in seinen bei G. Müller in München erschienenen, von der Kritik durchweg gepriesenen „Dramaturgischen Blättern" (1905 und 1914) begrüßen, auch seinen klassischen Bearbeitungen einer Reihe Shakespearescher Dramen zustatten gekommen sind, wie „Der Widerspenstigen Zähmung", „Antonius und Kleopatra", „König Heinrich V.", „Wie es Euch gefällt", „Sturm", „Maß für Maß", „Was Ihr wollt" usw., von denen viele auf unseren ersten Bühnen Bürgerrecht erlangt haben, versteht sich von selbst.

Aber auch als Meister im Vortrag von Gedichten Goethes und Schillers verstand es Dr. Kilian vor ein paar Jahren bei der Hauptversammlung des „Deutschen Schillerbundes" in Weimar eine den großen Erholungssaal bis auf den letzten Platz füllende Zuhörerschaft zu begeistern und zu lebhaftestem Beifall fortzureißen. Darum hat Weimar doppelten Anlaß, dem ausgezeichneten Manne dankbar zu sein und darf sich wohl der Hoffnung hingeben, ihn nach Beendigung des Weltkrieges bei der ersten Gelegenheit wieder als vortragenden Künstler in seinen Mauern begrüßen zu können.

Digitized by Google

Die Aufgabe des Theaters im „Neuen Deutschland".

(Betrachtungen über Eugen Kilians „Dramaturg. Blätter".)

Von Dr. Ernst Traumann, Heidelberg.

Wenn das heute so oft gebrauchte Schlagwort vom „Neuen Deutschland" keine verstiegene Hoffnung, kein leerer Wahn und frommer Wunsch oder gar eine hohle Phrase sein soll, so muß unter den Bildungsstätten unseres Volkes auch dem Theater eine wichtige, ja hervorragende Rolle eingeräumt werden. Freilich nur dann, wenn die Bühne ihrer idealen Aufgabe, eine „moralische Anstalt" im Sinne unseres größten Dramatikers zu bedeuten — auch Lessing erklärt das Theater als „die Schule der moralischen Welt" — gerecht wird. Gewiß erwacht auch in tausenden deutscher Herzen gerade jetzt, wo der ureigene Geist unseres Volkes wiederum so mächtig seine Flügel geregt und allen fremden Tand im Bewußtsein und Vollgefühl seiner eingeborenen Kräfte von sich abzuschütteln begonnen hat, die Erinnerung an Lessings „süßen Traum" und „gutherzigen Einfall", den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, mit dem der tapfere Hamburger Kritiker freilich in einer Zeit sich trug, da „wir Deutsche noch keine Nation waren, ja noch nicht einmal einen eigenen Charakter hatten und noch immer die geschworenen Nachahmer alles Ausländischen, besonders die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen waren." Lessing hatte unter dem „Nationaltheater" nicht etwa eine Bühne verstanden, deren Spielplan sich ausschließlich von deutschen Stücken ernähren sollte. Wie hätte sich solch ein Vorhaben in den Jahren 1767—69, als er seine „Hamburgische Dramaturgie" schrieb, bei der trostlosen Lage der deutschen Bühnenliteratur auch verwirklichen lassen? Aber er wies mit der ganzen Kraft seiner Logik, aus der Fülle seiner erstaunlichen Kenntnis der gesamten dramatischen Dichtung, auf die Muster hin, die ihm zur Schaffung eines Nationaltheaters vorschwebten und die er bei den griechischen Tragikern und Shakespeare fand, ohne damit etwa die gesunde Kunst Diderots, eines seiner Lehrmeister, oder gar Molières zu verachten. Gewiß wird man seine auf die Lehre des Aristoteles gestützte Theorie nicht

Digitized by Google

mehr anerkennen; aber auch ohne ihre Hilfe hat er die falschen Vorbilder der Racine, Corneille, Voltaire verdrängt, durch seine produktive Kritik und nicht zuletzt durch die eigene poetische Tat seiner dramatischen Meisterwerke. Auf seiner Spur, die eben keine andere war, als die der Griechen und der Briten, sind Schiller und Goethe „dem besseren Ruhme nachgeschritten". Es war das gemeinsame Ziel der Schöpfer unseres klassischen Dramas, dem Schauspiel und der Schauspielkunst den Ernst und die Würde zu verleihen, ohne die das Theater seine erzieherische, seelenbildende Gewalt nicht ausüben kann. Diese Würde — es ist auch die der „Menschheit" überhaupt — liegt lediglich in der Hand der „Künstler", der Dichter und der ihr Wort verkörpernden Bühnenleiter, und ewig richtig bleibt Schillers Ausspruch: „Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht, der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen. Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es."

Man braucht die bittere Notwendigkeit des Kampfes nicht zu verkennen, den jedes Theater, auch das bestfundierte und vom zahlenden Publikum unabhängigste, zwischen idealen Forderungen und realen Bedürfnissen zu führen hat, zwischen den Ansprüchen der „Kunst" und der „Kasse". Aber niemals darf eine große Bühne ihre hohe Pflicht der ethischen Erziehung und Erbauung des Volkes hinter einen Kompromiß mit der platten Vergnügungs- und Zerstreuungslust der Menge zurücktreten lassen. Sie muß den berühmten Konflikt zwischen den drei Personen des Vorspiels zu Goethes „Faust" grundsätzlich zugunsten des Dichters lösen. Blicken wir aber gerade jetzt, noch mitten im welterschütternden Ringen um den Bestand unseres Volkstums, in einer Zeit, worin die in ihrer heiligsten Tiefe aufgewühlten Gemüter die größte „Empfänglichkeit" für alles Hohe der Kunst besitzen, auf die Speise, die man ihnen zumeist darbietet, so sinkt uns fast der Glaube an eine ihrer nationalen Aufgabe bewußte Bühne, die Hoffnung auf ein an der seelischen „Ertüchtigung" des deutschen Volkes mitschaffendes Theater. Immer noch nährt sich das deutsche Gemüt mit der unerschöpflichen Weisheit, mit

Digitized by Google

der seelenvollen Kunst seiner Klassiker. Ihre Kernsprüche allein sind die geflügelten Worte, die es ergreifen, die von Mund zu Munde, von Geschlecht zu Geschlechte gehen, weil sie aus der letzten Tiefe des völkischen Grundes stammen. Hier sind die starken Wurzeln unserer Kraft, so fühlt jeder Deutsche, wenn die edlen Gedanken seiner geistigen Führer ihn erreichen, wenn die hohen Gestalten über die Bretter gehen, die die Welt, die seine Welt bedeuten. Kein Epigone, zumal kein Bühnendichter der „Moderne", hat das Gold dieses Schatzes aus dem Umlauf verdrängen oder gar ersetzen können. Die Naturalisten einer glücklicherweise sehr rasch überlebten Periode haben niemals den Weg zum Herzen des Volkes gefunden. Man nenne uns auch ein Ewigkeitswort der jetzt so häufig gespielten Strindberg und Wedekind und aller der „Nacht- und Grabdichter", die sich in Goethes klassischem „Mummenschanz" vorsichtigerweise noch „entschuldigen ließen", die jetzt aber um so zuversichtlicher im Licht der Rampen und noch mehr im Dunkel der Köpfe sensationslüsterner Feuilletonisten spuken! Schon die Vertreter einer mehr und mehr in grübelnde Dialektik und zersetzenden Subjektivismus verfallenden Dramatik, wie Kleist und Hebbel, mit ihrer übermäßigen Betonung des Sexuellen, und Otto Ludwig, befriedigen in weit geringerem Maße die Seelen, die nach einer in vollendetsten Formen geprägten Wahrheit des objektiven Weltbildes lechzen. Und was bedeuten selbst die sozialen und psychologischen Probleme eines Ibsen, trotz ihrer meisterhaft straffen dramatischen Behandlung, was seine Schlagworte gegenüber den unvergeßlichen Symbolen und Sentenzen Lessings, Goethes, Schillers?

Unwillkürlich suchen wir, von der Sorge um die Zukunft eines tüchtigen deutschen Theaters erfüllt, nach Bühnenleitern, die berufen sein könnten, diese ihre nationale Aufgabe klar zu erkennen und zielbewußt und tatkräftig zu verwirklichen. Und wir wüßten kaum eine Persönlichkeit aus dem Kreise der an der Führung großer Bühnen beteiligten Männern zu bezeichnen, auf denen unser Blick so beruhigt und vertrauensvoll haften bliebe, als auf Eugen Kilian, dem ehemaligen Regisseur des Karlsruher und Münchner Hoftheaters. Zur rechten

Digitized by Google

Zeit scheint uns sein wertvolles Buch, die zweite Reihe seiner „Dramaturgischen Blätter" gekommen, die er „Aus der Praxis der modernen Dramaturgie" betitelt (München und Leipzig bei Georg Müller 1914), und die uns in kritischer Stunde die Leitsterne und Richtlinien zu geben vermögen, wonach eine Theaterkunst von morgen ihr wellenbewegtes Schiff zu steuern hat. Längst ist Kilian in Fachkreisen als einer der besten Kenner der Bühnengeschichte, insbesondere der Tradition des deutschen Theaters bekannt. Dazu kommt ein anderer Zug seiner Forschertätigkeit, seine scharf- und tiefeindringende Kenntnis der literarhistorischen Seite seiner beruflichen Aufgabe, die ihn zu einem der durchgebildetsten Interpreten der darzustellenden Dichter stempelt. Wie in seinem ersten Band, so zeugen auch im jetzigen von diesen bei Bühnenpraktikern so seltenen und darum doppelt schätzenswerten Eigenschaften zahlreiche Aufsätze, deren gewählte Diktion allein schon den vornehmen Geist ihres Verfassers verrät.

Fünf Dichtern, die er zum Teil auch schon in früheren Abhandlungen berücksichtigt hat, gelten diesesmal Kilians Bemühungen: Shakespeare, Schiller, Goethe, Kleist und Hebbel. Immer wieder ringt er mit dem gewaltigen Problem, den riesenhaften Briten möglichst unverstümmelt, in seiner vollen Größe und Bedeutung zu verkörpern. Als ein Musterstück seiner Intentionen darf „Hamlet in neuer Inszenierung" betrachtet werden, worin er die Vorzüge der Darstellung des Stückes auf der neuen Münchner Shakespeare-Bühne, seine Stilisierung durch die Teilung in eine durch einen Vorhang bewerkstelligte Vorderbühne und in eine mit dekorativem Hintergrund versehene Hinterbühne in ein völlig überzeugendes Licht rückt, eine Vereinfachung der Szenerie, die eine ununterbrochene Abwicklung großer Teile des Stückes ermöglicht. Hand in Hand mit dieser Beschreibung der Inszenierung geht eine großzügige Analyse des Dramas, die dessen äußeren Aufbau aus dem Geist und Wesen der tiefsinnigen Tragödie und ihrem aus mythischen und zeitlichen (Renaissance-) Elementen so wunderbar gemischten Charakter vollends rechtfertigt. Die gleichen Grundsätze der Vereinfachung und Stilisierung der Bühneneinrichtung sollen auch dem spröden „Timon von Athen" — wie der Ver-

Digitized by Google

faſſer ſelbſt zugibt: ein im banalen Sinne nicht dankbares, aber doch immer höchſt intereſſantes Problem — zur Auferſtehung auf den Brettern verhelfen. Mit vollerem Segeln fährt Kilian in ſeiner ausgezeichneten Studie „Zur ſzeniſchen Einrichtung von Was Ihr wollt", dieſes von ihm mit Recht ſo bezeichneten herrlichen Juwels unter Shakeſpeares Luſtſpielen. In der bühnengeſchichtlichen Einleitung, die er, wie ſtets, ſeiner Abhandlung vorausſchickt, geißelt er mit Recht Reinhardts Virtuoſenmätzchen, deſſen Verſündigung an der hohen Poeſie der ernſten Teile des Luſtſpiels und ſeine poſſenreißeriſche Betonung des Burlesken. Überall will Kilian die Harmonie und den Grundton der märchenhaften Dichtung gewahrt wiſſen und er führt zu dieſem Behufe ſeine Forderung nach einer vereinfachten Szenerie, nach einem kombinierten Schauplatz bis zum Schluſſe folgerecht durch. Das ernſte und würdevolle Beſtreben, ohne Zugeſtändniſſe an äußere Effekte, wenn auch mit ſteter Rückſicht auf die Errungenſchaften der modernen dekorativen Bewegung, dem Dichter und deſſen Abſichten zum Recht zu verhelfen, zeigen auch Kilians Aufſätze über Schiller, den, wie er mit vollem Grunde meint, ſo ſchwer zu ſpielenden Schiller. Ungemein ſorgfältig und gewiſſenhaft iſt ſein Rückblick auf die Geſchichte der „Don Carlos"-Aufführungen, der gegenüber er die Notwendigkeit erweiſt, das Geſamtbild der von Schiller ſelbſt ſo vielfach bearbeiteten Dichtung und die lückenloſe Entwicklung der Handlung, ſowie den politiſchen und kirchlichen Zeithintergrund in Erſcheinung treten zu laſſen — in einer Weiſe, wie es die Karlsruher Darſtellung vom Jahre 1903 ermöglicht hat. Der Wahrung des hohen Schillerſchen Stiles gilt der lehrreiche Aufſatz über die „Maſſenſzenen" der Räuber, des Tell, des Wallenſtein, des Demetrius und insbeſondere der Braut von Meſſina. Wenn Kilian für eine Aufführung von Goethes „Natürliche Tochter" eintritt, einer Dichtung, deren hohe Geiſtigkeit und verhaltene Innerlichkeit, wie er ſie richtig charakteriſiert, deren eigentümlicher, alles Stoffartige tilgender Stil und nicht zuletzt deren fragmentariſche Beſchaffenheit den Durchſchnittshörer ſo vielfach befremdet, ſo erkennen wir in dieſem Wagnis nur wieder die hohe Auffaſſung ſeines Berufes, des Künſtlers, deſſen Ideale nicht von

Digitized by Google

einer Rückſicht auf den Kaſſenerfolg beeinträchtigt werden können.

Eine offenkundige Vorliebe hegt Kilian für Heinrich von Kleiſt, eine Neigung, die wir voll verſtehen können, wenn wir ſie auch nicht durchweg zu teilen vermögen. Kein menſchlich Fühlender wird dem tragiſchen Geſchick des preußiſchen Dichters tiefſte Teilnahme verſagen, kein Patriot — gerade heute — ohne Ergriffenheit dem Gang ſeiner perſönlichen und dichteriſchen Entwicklung folgen. Und doch wird ein objektiver Betrachter ſeiner Dramen das Pſychopathiſche dieſes Poeten, das Hypertrophiſche ſeiner Geſtalten, ſeine breite Gefühlsdialektik und die Unausgeglichenheit ſeines gigantiſchen Wollens und ſeines oft nur unvollkommenen Könnens peinlich empfinden, mit der einzigen Ausnahme des herrlichen „Prinz von Homburg“, worin Kleiſt — man möchte ſagen — unter den beruhigenden Fittichen des nahenden Todesengels ſeinen glühenden Stoff in die ihm gemäße Form zu gießen vermochte. Goethes Urteil über das Krankhafte und Verſtiegene dieſer problematiſchen Natur, dieſes „von der Natur ſo ſchön intentionierten Körpers“ mag angeſichts eines ſo erſchütternden Ringens grauſam und hart erſcheinen, ungerecht iſt es nur inſofern der Dichter der dem wirklichen Theater ebenſo fremden „Pandora“ den minderwertigen Schlegels und Werners und dergleichen ſeine Bühne einräumte, die er dem Dichter der „Penthesilea“ verſchloß und dem des „zerbrochenen Kruges“ leider nur in ſehr nachläſſiger Weiſe öffnete. Nichtsdeſtoweniger ſind es nicht bloß Gründe der Pietät, ſondern es iſt die Erkenntnis bedeutſamer dramaturgiſcher Aufgaben, wenn wir Kilians Beſtreben, Kleiſts „Käthchen“ reſtlos und ſchlackenfrei auf der Bühne zu verwirklichen, ebenſo warm begrüßen, wie wir ſeinen früheren Karlsruher, 1911 im Kleiſt-Zyklus des Münchner Hoftheaters mit ſtarkem Erfolg von ihm wiederholten Verſuch einer von allen fremden Zutaten gereinigten Inſzenierung der „Familie Schroffenſtein“ als beachtenswertes Experiment empfanden. Sein ſtarkes literariſches Intereſſe zieht ihn auch zu einem Unternehmen, wie der Verkörperung von Hebbels „Genoveva“, deſſen in dem „Buchdrama“ wurzelnde Gebrechen er voll erkennt, aber mittels einer ſehr durchdachten

Digitized by Google

Vereinfachung des vom Dichter unnötigerweise komplizierten Schauplatzes zu bewältigen bemüht ist. Einige klärende Miszellen zur Aufführung von Kleists Dramen und Charakteristiken von Heinrich Laube und Eduard Devrient, des Bühnenreformators Georg von Meiningen, sowie die pietätvollen Karlsruher Erinnerungen an Felix Mottl, Rudolf Lange und Otto Devrient geben anschauliche Bilder dieser Persönlichkeiten und ihrer künstlerischen Arbeit.

Der aktuelle Reiz und Wert des Bandes liegt vornehmlich in den einleitenden Betrachtungen über Schauspiel- und Opernregie, über moderne Schauspiel- und Ausstattungskunst, über das naturalistische Bühnenbild und die neue Münchner Shakespearebühne, denen sich auch der Bericht über englische Shakespeare-Festspiele anreiht. Kilian setzt sich darin mit den Problemen der modernen Theaterkultur, insbesondere den reformatorischen Bestrebungen der Ausstattungskunst gründlich auseinander, auch hier wieder als leidenschaftsloser Historiker und echter Kritiker, der die Entwicklung der deutschen Bühnenkunst seit den Tagen Dingelstedts und der Meininger bis zu den kaum mehr zu überbietenden Verfeinerungen Max Reinhardts mit prüfendem Auge verfolgt. Ohne sich dem frischen wageluſtigen Geist des heutigen Theaterbetriebs zu verschließen, ja mit lebhaftem Feuer die Errungenschaften der modernen, zu einer selbständigen Disziplin gewordenen Regiekunst begrüßend, bekämpft Kilian vor allem den Naturalismus der Ausstattung und verlangt statt dessen Einfachheit, Großzügigkeit, Symbolisierung des äußeren Bühnenbildes, damit die Phantasietätigkeit des Zuschauers wieder in ihre Rechte treten könne. Gewiß ein Ziel aufs innigste zu wünschen, zum Heile nicht nur des von keinen Äußerlichkeiten mehr abgelenkten Publikums, sondern auch des wieder souverän gebietenden Dichters und nicht am wenigsten des Regisseurs, der sich ungeteilt seinen dramaturgischen Vorarbeiten, den Aufgaben der Rollenbesetzung und besonders der Einübung und erzieherischen Beeinflussung des Schauspielers widmen kann. Was Kilian am Schlusse seines ersten Aufsatzes über die notwendige Resignation und Selbstbescheidung des Spielleiters sagt, erscheint für seine edle Auf-

Digitized by Google

faſſung einer nur dem Dichtwerk dienenden Regie ebenſo bezeichnend, wie es für die Vertreter einer abſoluten Selbſtherrlichkeit der ganzen Theaterkunſt verdammend iſt. Die gleichen Grundſätze der Idealiſierung, der Fernhaltung aller Theatralik, der Intimität der Bühnenvorgänge verficht Kilian in bezug auf die Opernregie — zum Teil mit, zum Teil gegen Karl Hagemanns „Oper und Szene“ — und im beſonderen Hinblick auf das Bayreuther Stilprinzip, auf Poſſarts Münchner Mozart-Renaiſſance und Gregors Leitung der „Komiſchen Oper“ zu Berlin. Auch hier warnt Kilian vor einem aufdringlichen Virtuoſentum der Regie. Eine nachdenkliche Betrachtung über die Grenzen und Macht ſeiner Kunſt iſt „der Regiſſeur im Kaſten“, d. h. die unbedingte Ablehnung des Gedankens, dem Spielleiter, ähnlich wie dem Kapellmeiſter, auch während der öffentlichen Aufführung des Stückes noch einen Einfluß auf den Schauſpieler zuerkennen zu wollen, der in Wahrheit mit der letzten Probe ſeine Herrſchaft beendigt ſieht und gegenüber der durch die Wiederholungen der Vorſtellung zu befürchtenden „Verſchlampung“ nur ein Mittel in der Hand hat: die Stärkung der künſtleriſchen Diſziplin und Selbſtzucht des Perſonals. Höchſt beherzigenswert iſt Kilians Anleitung zur Darſtellung des Stildramas unſerer Klaſſiker, worin er ebenſo eindringlich vor dem geſpreizten Theaterpathos, wie vor dem ſaloppen Natürlichkeitsprinzip warnt und lediglich auf das Erfordernis hinweiſt, die dichteriſche Rede von innen heraus zu beſeelen und zu vergeiſtigen. An die programmatiſchen Ausführungen über „moderne Ausſtattungskunſt“, die für das hohe Drama die Parole „Vereinfachung und Stiliſierung!“ ausgeben und dem unkünſtleriſchen Panoramenprinzip, d. h. der kitſchigen Verbindung von Plaſtik und Dekorationsmalerei unerbittliche Fehde anſagen, während nur dem modernen Milieudrama die realiſtiſche Detailausſtattung zugebilligt wird, fügen ſich konſequenterweiſe die Betrachtungen über das Für und Wider des naturaliſtiſchen Bühnenbildes, zumal unter Berückſichtigung der Regiekünſte Reinhardts, und über die Vorzüge der Neuen Münchner Shakeſpearebühne an. Eine ſehr inſtruktive Vergleichung engliſcher und deutſcher Regie- und

Digitized by Google

Schauſpielkunſt bietet der vortreffliche Bericht über den Zyklus der von Beerbohm Tree geleiteten Shakeſpeareſpiele in His Majeſtys Theatre zu London vom 22.—27. April 1907 dar — eine gerecht abwägende Beurteilung der in ihrer traditionellen Eigenart bei uns nicht immer richtig eingeſchätzten fremden Truppe.

Nehmen wir alles in allem, ſo tritt uns aus Kilians neuem Sammelwerk, die ſeine „Münchner Dramaturgie“ (1904—14) heißen könnte, wie aus ſeinen früheren Büchern — wir erinnern hier nur an ſeine gediegenen Monographien „Schillers Wallenſtein auf der Bühne“ und „Goethes Fauſt auf der Bühne“ — das Bild einer wahrhaft pädagogiſchen Perſönlichkeit entgegen. Seine Schriften gewähren uns den Anblick eines Mannes, der das Theater vom höchſten Geſichtspunkt aus betrachtet, nicht sub specie diei, ſondern aeterni, der die Ewigkeitswerte des hohen Dramas in deſſen reiner, von keinen falſchen Zutaten oder Streichungen entſtellter Verkörperung einem empfänglichen Publikum dauernd einprägen und, ein echter „Komödiantenmeiſter“, die Schauſpieler zu einer idealen, ihre flüchtige Kunſt immer aufs neue vergeiſtigenden und vertiefenden Auffaſſung erziehen will. Er durfte deshalb auch für ſeine mit dem Tag verrauſchende Schöpfung, deren Ruhm nach Schillers Wort kein dauernd Werk bewahrt, das nur ſcheinbar paradoxe Motto wählen: Was glänzt, iſt für den Augenblick geboren,

Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren;

denn er ſucht nicht den ſenſationellen Erfolg eines bloßen Sinnenreizes, ſondern den dauernden Gewinn einer ſeeliſchen Kultur. Man ſollte deshalb meinen, daß jetzt, wo wieder, wie in den Tagen der erſten Wallenſtein-Aufführung, „Selbſt die Wirklichkeit zur Dichtung wird Und um der Menſchheit große Gegenſtände, Um Herrſchaft und um Freiheit wird gerungen“, daß in einer Zeit, die an den ſittlichen Ernſt unſerer Nation auf allen Gebieten, auch auf dem der äſthetiſchen Erholung und Sammlung, die höchſten Anforderungen ſtellt, Kilians würdiger Ruf nach einer großen Theaterkunſt nicht nutzlos verhallen und die Ausſaat ſeiner dramaturgiſchen Gedanken einen fruchtbaren Boden, ein dankbares Betätigungsfeld finden werde.

Digitized by Google

Muſikaliſches in Kilians „Dramaturgiſchen Blättern".

Von Georg Richard Kruſe, Berlin.

In den Arbeiten, die dieſer gehaltvolle Band vereinigt, hat ſich Kilian auch angelegentlich und liebevoll mit der Muſik beſchäftigt, und zu mancher grundſätzlichen Frage Stellung genommen. Es handelt ſich da freilich immer nur um die Muſik zu Schauſpielen, aber das iſt gerade ein viel umſtrittenes Gebiet, auf dem zwiſchen Theorie und Praxis der alte Zwieſpalt fortlebt.

Die Forderung der unbedingten Trennung des Wort- und Tondramas, die Hermann v. d. Pfordten aufſtellt, und zu der ſich auch Kilian im allgemeinen bekennt, ſieht ſich noch immer nicht erfüllt. Nicht nur, daß „der Sommernachtstraum", der der Muſik einmal nicht entraten kann, ſtets in Verbindung mit Mendelsſohns das ganze Stück umrahmender Kompoſition erſcheint, auch „Egmont" iſt unzertrennlich von Beethovens Muſik (wenn ſie nicht aus Sparſamkeitsrückſichten weggelaſſen wird), und gerade in unſeren Tagen feiert die „Zwitterſchöpfung des Schauſpiels mit Muſik" in „Peer Gynt" allerorten Triumphe.

Vieles iſt allerdings von der Bildfläche verſchwunden, was früher als unentbehrlich galt. Die großen Rahmenmuſiken zum „Tell" von B. A. Weber und Karl Reinecke, zu ſo vielen Shakeſpeare-Dramen uſw., ſind heute durch ſolche erſetzt, die ſich auf das rein Szeniſche beſchränken und hinter den Kuliſſen ausgeführt werden. (Humperdinck hat hier Vorbildliches geleiſtet.) Selbſt Webers reizvolle Tondichtung zu „Preziosa" konnte das wertloſe Stück nicht dauernd erhalten, ſo wenig wie Meyerbeers Muſik zu „Struenſee" die hohle Tragödie ſeines Bruders Michael Beer.

Dagegen wieder ſind anzuführen „Manfred", der, wo er gegeben wird, mit Schumanns Kompoſition erſcheint, „Turandot" und vor allem „Fauſt", die nicht nur mit großen Muſiken älterer Meiſter auf dem Spielplan geblieben ſind ſondern auch modernſte Muſiker wie Buſoni, Schillings und Weingartner zur Schöpfung neuer Tondichtungen angeregt haben, die ſich nicht auf das Szeniſche beſchränken.

Digitized by Google

So werden wahrscheinlich aller Theorie zum Trotz bedeutende Musiken zu bedeutenden Dichtungen auch in Zukunft den Platz vor der Bühne sich nicht für immer nehmen lassen.

Eine besondere Studie ist Grabbes „Don Juan und Faust“ gewidmet, der ja im Deutschen Zyklus des Deutschen Theaters von Reinhardt neu belebt werden soll. Auch hier fordert Kilian die Beschränkung auf die Bühnenmusik und die Aufopferung von Ouvertüre, Zwischenakten und Melodramen, womit Moritz Moszkowski die Aufführung in Meiningen (1896) umrahmte. Er gedenkt auch der zu allererst entstandenen Musik, die Albert Lortzing zur Uraufführung in Detmold 1829 schrieb, die allerdings nach seiner Meinung nur den Reiz einer historischen Merkwürdigkeit beanspruchen kann. Es ist einmal Lortzings Schicksal, nur als musikalischer Komiker angesehen zu werden, und man beurteilt von diesem Standpunkt aus auch die Werke, die entstanden, lange ehe er noch eine komische Oper schrieb, so sein Oratorium „Die Himmelfahrt Jesu Christi“ aus dem Jahre 1828 und seine Musik zu Grabbes Drama. Und hier ist er noch völlig Romantiker, den Spuren Webers folgend, doch ohne ihn nachzuäffen. Das Hauptstück dieser Musik ist darum auch die von Lindau und Léon gestrichene, auch von Kilian für entbehrlich gehaltene Gnomenszene, die Lortzing ohne Anlehen in voller Breite durchkomponiert hat. Eine durchaus charakteristische, szenisch wirksame und musikalisch reizvolle Nummer für dreistimmigen Frauenchor, die sich sogar schon in einer Anzahl Konzertaufführungen erfolgreich bewährt hat und erhalten bleiben sollte. Dem Beispiel des Dichters, der die beiden Typen des sinnlichen und übersinnlichen Übermenschen in *einer* Dichtung zusammenschmiedete, glaubte der Komponist in der Ouvertüre folgen zu müssen, indem er darin Themen aus den Opern von Mozart und Spohr künstlich verarbeitete und nur in der Einleitung und gegen den Schluß hin Eigenes — der Gnomenszene entnommen — gab. Die Tanzmusik ist in der Partitur nicht vorhanden, ebenso wenig die Sphärenmusik des 3. Aktes („Musik, sonniger Glanz“) bei Donna Annas Auftritt im Schlosse auf dem Montblanc. Für die Tafelmusik hat Lortzing den Anfang des letzten Don Juan-Finales („Fröhlich sei mein Abendessen“) für Blasinstrumente

Digitized by Google

geſetzt. Dagegen hat er eine ſchöne und ſelbſtändige Einleitung zum 2. Akt geſchrieben, an deren Schluß die auftretenden Perſonen wieder durch Mozartſche Themen angekündigt ſind: Leporello mit ſeinem „Keine Ruh bei Tag und Nacht“ als Kontrapunkt in den Bäſſen zu Lortzings Originalthema, und Don Juan mit mit der ſog. Champagner-Arie, in die der Schluß voller Lebensfreude rauſchend ausklingt. Wem das bedenklich erſcheint, der möge ſich erinnern, wie Wagner in den Meiſterſingern den Triſtan, und Strauß in Feuersnot die Meiſterſinger zitiert. In der originalen Schlußmuſik iſt Don Juan mit einem trotzigen Motiv charakteriſiert, worauf Leporellos Angſte unter dem Feuerregen gemalt werden und das Ganze in D-Moll endet. Die ganze bisher unveröffentlichte Muſik mit den notwendigen Ergänzungen aus unbekannten Werken Lortzings wird jetzt in Verbindung mit Erich Köhrers neuer Einrichtung des Dramas den Weg über die Bühnen antreten. Ergänzend ſei hier noch angemerkt, daß bei der Aufführung am Theater an der Wien 1838 der Berichterſtatter der Leipziger Muſikzeitung das „Melodrama ein nacktes Skelett des Grabbeſchen Gedichts“ nannte. Leider nennt er den Komponiſten der Muſik nicht. Zu der in Nürnberg und Bamberg 1896 aufgeführten Bearbeitung Viktor Léons hat Alfred Kaiſer, der erfolgreiche Komponiſt von „Stella Maris“, und „Theodor Körner“ die Muſik geſchrieben. Eine Einrichtung von Dr. Raphael Loewenfeld mit Muſik von Wilhelm Harmans wurde am 15. Mai 1904 in Hamburg gegeben.

Eine durch das „Dreimäderlhaus“ wieder in den Vordergrund gerückte Frage, die Verwendung vorhandener Muſik für ein anderes Bühnenwerk, als für das ſie geſchrieben, berührt Kilian in dem Aufſatz „Raimunds Gefeſſelte Phantaſie im neuen muſikaliſchen Gewande“. Der Fall liegt hier freilich anders als bei Bertés Schubertiade, denn es handelt ſich um die Muſik zu dem Melodram „Die Zauberharfe“, die Schubert 1820 für das Theater an der Wien ſchrieb und die von Felix Mottl dem Raimundſchen Märchen angepaßt wurde, alſo von Haus aus Bühnenmuſik, die nur mit einer andern Bühnendichtung gleicher Art zuſammengeſchweißt wurde. Ein Unternehmen, das ja noch kühner Karl Scheidemantel gewagt hat, indem er der Mozart-

Digitized by Google

ſchen Muſik zu „Così fan tutte“ Calderons „Dame Kobold“ als Text unterlegte. Kilian findet durchaus nichts Bedenkliches in ſolchem Verfahren, rühmt es vielmehr als verdienſtliche Tat Mottls, die verſchollene ſchöne Muſik Schuberts der Vergeſſenheit entriſſen zu haben. Ich habe um ſo weniger Veranlaſſung, ihm zu widerſprechen, als ich ſelbſt ſchon ein Jahrzehnt früher eine viel bewunderte Schubertſche Bühnenmuſik dem Theater wieder zu gewinnen bemüht geweſen bin. Es war die damals nur erſt teilweiſe veröffentlichte, mir von Max Friedländer in den Originalſtimmen zur Aufführung überlaſſene Muſik zu „Roſamunde“, die ich mit nur ganz geringen Hinweglaſſungen ſonſt aber völlig unverändert Shakeſpeares „Was ihr wollt“ angepaßt hatte. In dieſer Verbindung ging das Luſtſpiel über zahlreiche Bühnen, und namentlich die Hamburger und Kölner Berichte hoben hervor, daß dank der reichen muſikaliſchen Umrahmung die nicht immer ſehr wahrſcheinlichen Vorgänge der Dichtung in eine phantaſtiſche, märchenhafte Sphäre erhoben würden, die ſie glaubhafter mache und ihre Wirkung erhöhe.

Ja, der Schubert! Mit der Fülle köſtlicher Muſik, die er in unglaublicher Fruchtbarkeit ſchuf, verlockt er geradezu, hinein zu greifen in den Schatz, den er der Welt hinterließ. Und Mottl und ich waren keineswegs die erſten, die ſeine Theatermuſik zu retten verſuchten. Schon am 1. Juni 1884 ging am Wiener Hofoperntheater ein phantaſtiſches Schauſpiel von Adolf Wilbrandt „Das Märchen vom Untersberg“ in Szene, deſſen Ouvertüre und Chöre aus „Roſamunde“ und der „Zauberharfe“ entnommen waren, während die Entreakte und Melodramen mit Benutzung Schubertſcher Motive von J. N. Fuchs ſtammten. Das allzu ſehr an Wagners „Tannhäuſer“ und den Hörſelberg gemahnende Märchen hatte trotz glänzender Ausſtattung und ausgezeichneter Darſtellung (Robert, Lewinsky, die Weſſely und Wolter) keinen Erfolg. Es verſchwand bald wieder vom Spielplan und iſt auch unter Wilbrandts Werken nicht verzeichnet. Die Populariſierung Schuberts — leider nicht im künſtleriſchen Sinne — war dem „Dreimäderlhaus“ vorbehalten. Ein ähnlicher Verſuch wurde allerdings ſchon 50 Jahre früher gemacht mit einem einaktigen Liederſpiel „Franz Schubert“ von Hans

Digitized by Google

Max, das am 10. September 1864 am Wiener Karltheater unter Leitung des Komponisten Franz v. Suppé in Szene ging, der die Musik aus Schubertschen Werken zusammengestellt hatte. Die Schwächen des Textbuches ließen damals einen dauernden Erfolg nicht aufkommen. Nachdem der Erfolg des Dreimäderlhauses bereits nicht nur eine Fortsetzung, sondern auch ein Schumann-, ein Liszt- und ein Mozartstück gezeitigt hat, ist allerdings die Befürchtung nicht unbegründet, daß wir auch noch eine Beethovenoperette zu erwarten haben.

Vorgänger finden sich auch auf diesem Gebiet: heitere — es sei an Schneiders „Mozart und Schikaneder" erinnert — sowie ernste, wenigstens ernst gemeinte, Künstlerdramen, wenn auch auch ohne literarischen Wert: Leonhard Wohlmuths „Mozart" mit der sehr wirksamen Musik Suppés (ohne Gesangnummern), Hermann von Schmids „Beethoven" und Hugo Müllers „Adelaide", alle einst viel gegeben, heute fast vergessen. Wie das Erscheinen großer Musiker auf der Bühne in Verbindung mit ihrer Musik künstlerisch verwertet werden kann, ist neuerdings in Weigmanns Oper „Der Klarinettenmacher", wo Pachelbel auftritt, und in idealer Weise in Pfitzners neuestem Werke „Palestrina" gezeigt worden.

Aber der Schubert, er läßt den Leuten keine Ruhe und wird wohl noch öfter wieder belebt und „gerettet" werden, ist doch seine „Rosamunde"-Musik in letzter Zeit wieder in neuer Gestalt auf die Bühne gebracht worden, und zwar als Ballett „Der Blumen Rache" am Leipziger Stadttheater, wie sie auch an den Tanzabenden der Rita Sacchetto und anderer Tanzkünstlerinnen fast niemals fehlt.

Mancherlei Fragen, die gerade in unseren Tagen vielfach erörtert wurden, hängen mit diesen Erscheinungen zusammen. Hoffentlich tritt ihnen Kilian noch einmal wieder näher in einer neuen Sammlung dramaturgischer Blätter.

Digitized by Google

Eugen Kilians Bühneneinrichtungen des „Götz von Berlichingen" und seine theatergeschichtlichen Arbeiten zur Bühnengeschichte des Werkes.

Von Hans Lotz, Hildesheim.

Noch bis um die Wende des Jahrhunderts erschien auf fast allen deutschen Bühnen Goethes „Götz von Berlichingen" in der vielfach anfechtbaren, verkürzten Bühnenbearbeitung des Dichters vom Jahre 1804, also in der Fassung, die in die Ausgabe „letzter Hand" übernommen ist. Wiederum die weitaus größte Zahl dieser Bühnen benutzte die Dingelstedtsche Einrichtung mit ihren zahlreichen Verschlimmbesserungen oder übernahm daraus zum mindesten die berühmt gewordene Sterbeszene der Adelheid. Einzelne Versuche, andere Fassungen des Werkes auf der Bühne einzubürgern, blieben auf den Ort ihrer Erstaufführung beschränkt, waren auch zum großen Teil gar nicht darnach angetan, daß sie sich ein weiteres Feld hätten erobern können; ich denke dabei zunächst an Perfalls Einrichtung für die Münchener Shakespearebühne und an Otto Devrients Versuch einer Aufführung des „Urgötz". — Eugen Kilians Verdienst ist es hier Wandel geschaffen zu haben. Schon gleich nach der Aufführung der Perfallschen Einrichtung hatte er in seiner Broschüre „Goethes Götz und die neueingerichtete Münchner Bühne" (München, Kellerer, 1890) eine Einrichtung vorgeschlagen, der das Perfallsche Prinzip einer Verschmelzung der Fassungen von 1773 und 1804 zugrunde lag.* Der Wert dieser Einrichtung, die auch textlich der Perfallschen gegenüber Verbesserungen aufweist, beruht vor allem auf der szenischen Fassung, die ihre Aufführung auf jeder Bühne ermöglicht, während die Perfallsche, ihrer ganzen Anlage nach, auf die Shakespearebühne beschränkt bleiben mußte. Ob diese Einrichtung Kilians zur Aufführung gekommen ist, entzieht sich meiner Kenntnis, jedoch ist der hier von ihm gewiesene Weg späterhin von manchem Inszenator beschritten worden, und wo es geschah mit vollem

* Ganz vereinzelt waren schon früher Versuche gemacht worden, einzelne Szenen aus dem Götz von 1773 in die Bearbeitung von 1804 hinüberzunehmen, doch kann dabei von einem systematischen Vorgehen noch nicht die Rede sein.

Digitized by Google

Erfolg. Bietet doch dieſe Art der Einrichtung die einzige Möglichkeit, das Werk in einer Faſſung vor das Publikum zu bringen, die dem Götz des jungen Goethe gerecht wird und trotzdem das, was uns an der Bearbeitung des Jahres 1804 wegen der poetiſchen Schönheit oder um der theatraliſchen Wirkung willen lieb geworden iſt, nicht verloren gehen läßt. Freilich ein Kompromiß bleibt ein derartiges Vorgehen immer, aber ein Kompromiß, zu dem uns Goethe durch ſeine Bearbeitungen ſelbſt den Weg gewieſen hat, den Ausweg, der notwendig iſt, will man nicht zum Vorteil des einen das andere von der Bühne verbannen, oder gar, was praktiſch ein Unding wäre, das Werk in ſeinen verſchiedenen Faſſungen dem Spieplane einverleiben und dieſe wechſelweiſe dem Publikum vorſetzen. Der unvermeidliche Nachteil eines jeden Kompromiſſes zeigt ſich auch hier, und hier iſt es die Stilvermengung, die durch das Zuſammenſchweißen entſteht. Goetheſcher Jugend- und Alterſtil ſtehen ſich gegenüber. Das muß als notwendiges Übel mit in den Kauf genommen werden, das einzige, was geſchehen kann, iſt, daß man bei den Szenen, die beiden Faſſungen gemeinſam ſind, durchweg die Form des jungen Goethe beibehält, um deſſentwillen ja die ganze Arbeit geſchieht. — Dieſer Nachteil, der jeder auf gleicher Vorausſetzung beruhenden Bühneneinrichtung des Stückes naturgemäß anhaften muß, brachte wohl Kilian zu dem Entſchluß, unter Aufgabe aller anderen Faſſungen der Bühne den „klaſſiſchen Götz", den Götz von 1773, zu gewinnen. Am 29. April 1900 brachte er ihn in Karlsruhe erſtmalig auf die Bühne.* Damit hat er ſich das große Verdienſt erworben uns die Bühneneinrichtung des klaſſiſchen Götz geſchenkt zu haben, die bei größtmöglicher Vollſtändigkeit und pietätvollſter Treue gegen den Dichter den Anforderungen der Bühne durchaus gerecht wird. Man darf ſie ein Muſterbeiſpiel nennen, und es iſt zu bedauern, daß Dresden, das als nächſte Stadt den Götz von 1773 aufführte, nicht Kilians Einrichtung ſeiner Aufführung zugrunde legte;

* Unter dem Titel: „Götz von Berlichingen mit der eiſernen Hand". Schauſpiel in 5 Akten von Goethe. Nach der Originalausgabe von 1773 für die Aufführung eingerichtet von Eugen Kilian, Oldenburg 1901" als Buch erſchienen.

Digitized by Google

beim Vergleiche beider Einrichtungen werden die Vorzüge der Kilianschen Arbeit doppelt deutlich. Wenn diese Einrichtung nicht die weite Verbreitung gefunden hat, so liegt dies wahrlich nicht an ihr, sondern vielmehr in der Tatsache, daß sich eine neue Einrichtung eines Bühnenwerkes, mag sie noch so gut sein, der alten, jahrzehntelang gespielten gegenüber nur sehr schwer durchsetzt.* Und hier war die alte Einrichtung durch den Namen Goethe geheiligt! Als weiteres schwerwiegendes Moment kommt ein Umstand hinzu, dessen schon vorhin gedacht worden ist, der hauptsächlich der allgemeinen Einbürgerung des klassischen Götz auf unseren Bühnen im Wege steht: die theatralisch wirksamsten Szenen (erwähnt seien Franzens Reimszene, die Vision der Adelheid) stehen in Goethes Bühnenbearbeitung, fallen also hier weg! Die feste Einbürgerung des klassischen Götz bedeutete die dauernde Preisgabe dieser wertvollen und uns lieb gewordenen Szenen. Damit ist wohl erklärt, warum auch diejenigen Bühnen, die sonst nicht am Schlendrian zu kleben pflegen, sich zur Aufnahme des klassischen Götz nicht entschließen konnten. Diese Erwägung ist es auch nicht zuletzt, die Eugen Kilian selbst dahin gebracht hat, sein Augenmerk wieder mehr auf die Weimarer Ausgabe zu richten, zum mindesten aber die „Vision der Adelheid" in seine Einrichtung aufzunehmen (vergl. seinen Aufsatz im Götz-Heft der Szene 1916). Eines sei aber hier nachdrücklichst festgestellt: Kilians Einrichtung ist die erste, die den Götz von 1773 in seiner reinen Originalgestalt auf die Bühne gebracht hat, und die als Bühnenwerk der Dichtung ebenbürtig gegenübersteht — in ihr besitzen wir die klassische Einrichtung des klassischen Götz. —

Aber auch die Historiker des Theaters und die Dramaturgen hat sich Kilian verpflichtet durch seine grundlegenden dramaturgischen und theatergeschichtlichen Arbeiten über das Götz-Thema. Ich nenne: seine Aufsätze in der Beilage der „Münchner Allg. Ztg." 1890 Nr. 11, 1891 Nr. 211, 1893 Nr. 205, 206, 1901 Nr. 239 — seine Ausgabe der Mannheimer Bühnenbearbeitung von 1786,

* Ich erinnere bloß an das „Käthchen von Heilbronn", die Shakespeareschen Lustspiele, die noch heute an sehr vielen Bühnen in den Holbeinschen, Deinhardsteinschen und Holteischen Verballhornungen gegeben werden.

Digitized by Google

Mannheim 1889 — den Aufſatz im Goethe-Jahrbuch II — die oben bereits angeführte Broſchüre — ſeine Arbeit über die Schreyvogelſche Bearbeitung in Litzmanns theatergeſchichtlichen Forſchungen II, 1891 und ſchließlich ſeine Aufſätze in ſeinem wertvollen Buche: Dramaturgiſche Blätter (München, Georg Müller 1908) ſowie in der Szene (Götz-Heft 1916) und in den dramaturgiſchen Blättern des Metzer Stadttheaters. Dieſe Arbeiten umfaſſen die geſamte Bühnengeſchichte des Götz und enthalten zugleich eine dramaturgiſch-literariſche Würdigung ſeiner zahlreichen Bearbeitungen durch den Dichter und durch andere, bilden alſo gleichzeitig äußerſt wertvolle Beiträge zur Goethe-Forſchung, die hier zur Theatergeſchichte wird. Seine theatergeſchichtlichen Götz-Arbeiten und ſeine Bühneneinrichtungen ſtehen ſicher in engem urſächlichen Zuſammenhang. Und wie er uns in ſeiner Einrichtung des Götz von 1773 den „klaſſiſchen Theater-Götz“ geſchenkt hat, ſo iſt er hier in jahrelanger, unermüdlicher Tätigkeit zum vorzüglichſten Geſchichtsſchreiber des „Götz auf der Bühne“ geworden.

Schillers Wallenſtein.

Bearbeitungen und Einrichtungen des Gedichts als einteiliges Theaterſtück.

Von Hans Waag, Metz.

Solange es Theater und Theaterdichter gibt, hat es Bearbeitungen und Einrichtungen ihrer Stücke gegeben. Und ſolange es Bearbeitungen und Einrichtungen gibt, haben ſich Leute gefunden, die darüber zeterten — nicht zuletzt, und meiſt mit einigem Recht, die Dichter ſelbſt. Und während die Streitfrage weiter hin und her toſte, iſt ruhig weiter bearbeitet und eingerichtet worden — merkwürdigerweiſe meiſt zum Heil des Dichters, ganz gewiß aber zum Heil des Theaters, worauf es den Bearbeitern ſchließlich ankommen mochte. Nicht Mangel an Achtung vor des Schöpfers Kunſtwerk war es, was dazu führte, eine Einrichtung des Dichtwerks für die Bühne vorzunehmen, ſie war meiſt, wenn nicht gar aus der Not, ſo doch aus dem Erfordernis geboren und vor einer Verurteilung der Bühnenbearbeitung im

Digitized by Google

allgemeinen müßte schon der Umstand warnen, daß solche Bearbeitungen nicht von seiten des kleinen Theaterdirektors, der gezwungen war, sein Stück für seine Zwecke herzurichten, sondern gerade von berufenen und künstlerisch arbeitenden Theaterleitern und Dramaturgen immer wieder gemacht wurden. Es muß nie vergessen werden, daß das Theater den Beruf hat, das Dichtwerk durch die Darstellung auf der Bühne lebendig werden zu lassen. Häufig steht der Dichter selbst diesem Beginnen hindernd im Wege dadurch, daß er sich bewußt oder unbewußt dem Theater, wie wir es nun einmal haben, nicht angepaßt hat. Andererseits tritt der Fall ein, daß Stücke von Dichtern früherer Zeiten oder anderer Länder Ansprüche an die uns zur Verfügung stehenden Mittel stellen, für die unser eigenartiges Theater erst ein besonderes Gepräge erhalten müßte, falls man dem Werk selbst nicht mit geeigneter Einrichtung beikommen könnte. In den meisten Fällen dürfte es als verdienstlicher angesehen werden, das Stück eines bedeutenden Dramatikers bearbeitet, und wenn gar durch diese Bearbeitung zusammengepreßt und verstümmelt auf die Bühne zu bringen, aber so doch den Dramatiker seinem eigensten Felde zuzuführen, es dürfte das verdienstlicher sein, als wegen besonderer, dem Theater wirklich unüberwindlicher Schwierigkeiten von der Aufführung überhaupt abzusehen. Ein Schulbeispiel hierfür ist Goethes Faust, der vom Dichter nicht für die Bühne geschrieben und bestimmt war, trotzdem von der Bühne herab eine außerordentliche Wirkung ausübt, und dessen Vorführung seiner beiden Teile wir unter gar keinen Umständen missen möchten. Es wird niemand die Berechtigung der Bearbeitung eines Gedichtes wie Faust fürs Theater ernstlich in Frage ziehen. Die Bühne verlangt sie. Wem solche Bearbeitung den Genuß der Einzelheiten stört, der muß auf die Lektüre verwiesen bleiben.

Ich sprach im Vorhergehenden von „Bearbeitungen“ und „Einrichtungen“. Heute liest man, und erfreulicherweise, mehr als früher ein „für die Bühne eingerichtet“ als „für die Bühne bearbeitet“ auf dem Theaterzettel. Und der Ausdruck gibt auch glücklicherweise den Sinn wieder — es wird heute nicht mehr so viel „bearbeitet“ (es liegt schon etwas Rohes in dem

Digitized by Google

Wort .... handelt es ſich doch um Dichtwerke!), es wird mehr „eingerichtet“. Und das iſt gut ſo. Wenngleich jener Theaterdirektor oder Spielleiter nie ausſterben wird, der es nicht mit ſeiner Ehre für vereinbar hält, ein Stück herauszubringen, in dem ſein Rotſtift nicht wilde Zerſtörungsorgien gefeiert hat.

Einrichtungen, ja Bearbeitungen mußte ſich auch ein Dichter gefallen laſſen, der ſo vollkommen Bühnenſchriftſteller war, deſſen Werke ſo ganz für die Bühne und ihre Bedingungen berechnet waren: Schiller. Und vor ihm machte der Bearbeiter ſo wenig halt, daß zu ſeinen Lebzeiten, kurz nach dem Erſcheinen, ſeine Werke ſchon — oft durchgreifenden — Bearbeitungen, die geradezu Änderungen gleichkamen, unterworfen wurden. Pietätvollere Einrichtungen Schillerſcher Dramen beſchränken ſich in der Hauptſache allerdings auf Kürzungen und Zuſammenziehungen, die für die Bühne notwendig wurden, da Schiller bei der Fülle ſeiner Geſichte und ſeiner Stoffe leicht in eine ausgedehnte Auseinanderſetzung — Gemütlichkeit, wie er es nannte — verfiel und die Zahl der zweitauſend Verſe, wie man ſie für ein ordentliches Theaterſtück zu rechnen pflegt, ſtets und weit übertraf. Für Schillers Stücke, die ſich hoher Aufführungszahlen zu erfreuen hatten, und an denen auch das kleinſte Provinztheaterchen nicht vorbeigehen konnte, hatte ſich ſchnell ein gewiſſer Modus herausgebildet, ſo daß man die Striche und Kürzungen in Tell, in Maria Stuart, in Jungfrau von Orleans auf den verſchiedenſten Theatern der verſchiedenſten Orte kaum mehr unterſcheiden kann.

Eines von Schillers Dramen, an das ſich eine ausgiebigere Bearbeitung immer wieder von neuem heranmachen mußte, war Don Carlos. Don Carlos war bei ſeiner außerordentlichen Länge und bei der Sprunghaftigkeit ſeiner Szenen nicht in einen ordentlichen Theaterabend zu bringen. Mehrfach wurde der Verſuch gemacht, das Stück an zwei Abenden zu geben und wenn es damit auch zu gelingen ſchien, auf dieſem Wege den ganzen Inhalt des Gedichts einem kunſtliebenden Publikum vorzuführen, ſo riß dieſe Art der Darbietung eine fortlaufende Handlung doch derartig unglücklich auseinander, daß ihr ein für einen Abend bearbeiteter, durch notwendige Zuſammenziehungen und gar durch kleine Umſtellungen veränderter Don Carlos vorzuziehen iſt.

Digitized by Google

Zu einem Verſuch in umgekehrter Art reizte Schillers Wallenſtein. Hier war es der Dichter geweſen, der eine Teilung der Dichtung in zwei Abende angeordnet hatte. Eine Teilung, die aus der Not heraus geboren war, die bedingt wurde durch den übermäßig angeſchwollenen Stoff und nicht auf organiſche, ſondern auf praktiſche Gründe zurückzuführen war. Unter des Dichters Arbeit, in deſſen Kopf der Wallenſtein als ein geſchloſſenes Ganzes entſtanden war, war die Materie zu ſolcher Maſſe angewachſen, daß ſie in einen gewöhnlichen Theaterabend nicht mehr zu bringen war und Schiller notwendigerweiſe an eine Teilung in zwei Abende denken mußte. Lange ſchwankte er auch, wo die Trennung vorgenommen werden ſollte, bis ſie, wohl auf eine Verſtändigung mit Goethe hin, in der bekannten vorliegenden Form gemacht wurde und die jetzige Dreiteilung entſtand. Eine „Trilogie“ im eigentlichen Sinne iſt der Wallenſtein dadurch aber nicht geworden, er blieb, was er war: ein fortlaufendes, einteiliges Gedicht, das allerdings elf Akte aufwies und daher in dieſer Form ohne ſtarke Kürzungen nicht an einem Theaterabend gegeben werden kann. Dem Weſen der Trilogie läuft ſchon entgegen, daß die beiden fünfaktigen Stücke „Die Piccolomini“ und „Wallenſteins Tod“ jedes für ſich durchaus nicht ein ſelbſtändiges Stück bilden und höchſtens „Wallenſteins Lager“ einen abgeſchloſſenen und für ſich verſtändlichen Einakter darſtellt, der aber, allein vorgeführt, immer nur ein Zeitbild aufwieſe und durch das danebenlaufende Beſtreben, auf etwas Kommendes hinzuzeigen, ohne die nachfolgenden beiden Stücke ſeinen Zweck verfehlt haben würde.

Schiller ſelbſt wußte und fühlte das wohl. Nicht nur, daß er ſeinen drei Wallenſteinſtücken den Geſamttitel „Wallenſtein, ein dramatiſches Gedicht“ gab, er trug ſich auch mit dem Gedanken, ſelber eine Zuſammenziehung für die Bühne vorzunehmen, die die Aufführung an einem Abend ermöglichen ſollte. Er hat ſeine Abſicht nicht ausgeführt.

Dafür unternahmen es gleich nach dem Erſcheinen des Gedichtes zwei Theaterleute, unabhängig voneinander, das Drama für einen Abend herzurichten — wir dürfen ſagen zu bearbeiten.

Digitized by Google

Es waren das der Schauſpieler Fleiſcher in Glogau und der Schauſpieler und Dramendichter Vogel in Mannheim.

Es läßt ſich nun heute nicht mehr feſtſtellen, aus welchem Grunde heraus gleich nach der Herausgabe des Wallenſtein verſchiedene Perſonen ſich an eine Bearbeitung der von Schiller vorgelegten (fälſchlich ſogenannten) Trilogie und an eine Zuſammenziehung für einen Abend heranmachten. Es läßt ſich nicht mehr feſtſtellen, ob dramaturgiſche oder literariſch-äſthetiſche Geſichtspunkte, oder ob Beweggründe rein praktiſcher Art — etwa die Herrichtung für ein kleineres Theater — zu einer Kürzung des Werkes und einer Beſchränkung der Perſonenzahl leiteten. Fleiſcher richtete das Gedicht für eine Aufführung in Glogau ein, wobei bei der Kleinheit des Theaters wohl dafür ſprechen möchte, daß er dieſe Einrichtung mehr aus praktiſchen Gründen unternommen hatte. Die Bearbeitung Vogels iſt im Jahr 1802 in Mannheim im Buchhandel erſchienen. Es iſt aber nicht bekannt, ob ſie in der vorliegenden Form aufgeführt iſt. Jedenfalls kam ſie bald darauf Schillers Freund Körner zu Händen, der eine Umarbeitung mit ihr vornahm, in der ſie dann 1803 in Dresden in Szene ging.

Hier liegen die beiden erſten praktiſchen Verſuche vor, den Wallenſtein als einteiliges Stück auf das Theater zu bringen. Andere Stellen müſſen ſich aber auch bereits für die Zuſammenziehung des Stückes intereſſiert haben, da Schiller auf eine Anfrage über die Geſtaltung ſeines Wallenſtein nach Wien geſchrieben hatte, daß alle drei Stücke, wenn die Konvenienz eines beſonderen Theaters es erforderte, in ein einziges, vier Stunden ſpielendes Stück zuſammengezogen werden könnten. Wie ſehr Schiller ſich ſelbſt mit dem Gedanken beſchäftigte, ſolche Zuſammenziehung vorzunehmen, geht aus der Stelle eines Briefes hervor, den er an ſeinen engliſchen Don Carlos-Überſetzer ſchrieb, und worin er anführte, daß er geſonnen ſei, die Wallenſteiniſchen Schauſpiele in ein einziges Theaterſtück zuſammenzuziehen, weil die Trennung in zwei verſchiedene Repräſentationen auf dem Theater etwas Ungewöhnliches habe und die erſte Hälfte immer etwas Unbefriedigendes behalte. In ein Stück vereinigt, bildeten beide aber ein ſehr wirkungsreiches Theaterſtück.

Digitized by Google

Dieſe Äußerungen des Dichters ſtellen jedenfalls die Berechtigung zur Vornahme der Zuſammenziehung des dreiteiligen Gedichts in eine einteilige Vorſtellung einwandfrei ſicher, und dieſer Sicherſtellung iſt noch eine wertvolle Unterſtützung dadurch geworden, daß die einteiligen Aufführungen des Wallenſtein, ſo weit darüber Berichte vorliegen, ſich einer entſchiedenen beſonderen Anteilnahme des Publikums zu erfreuen hatten.

Den erſten Bearbeitungen von Fleiſcher und von Vogel folgte im Jahr 1814 eine Bearbeitung für das Hofburgtheater in Wien, deren Verfaſſer nicht genannt iſt. In dieſer Bearbeitung hielt ſich das Stück auf dem Wiener Spielplan, bis im Jahre 1827 Schreyvogel, damals Burgtheaterdirektor, eine neue einteilige Bearbeitung unternahm, die dann für die nächſten zwei Jahrzehnte für die Wiener Hofburg maßgebend blieb. Eine weitere bedeutende Einrichtung geht auf Immermann zurück, der damals das Düſſeldorfer Theater leitete und der 1835 dem Wallenſtein eine Faſſung für einen Abend gab. 1869 beſchäftigte ſich der Schweriner Hoftheaterintendant Alfred von Wolzogen, der ſich ſchon durch verſchiedene Klaſſikerbearbeitungen verdient gemacht hatte, eingehend mit dem Wallenſtein und richtete ihn für einen Abend ein. Auch ſeine Bearbeitung liegt gedruckt vor.

Das war für lange Zeit der letzte bekannt gewordene Verſuch. Erſt zu Anfang dieſes Jahrhunderts ſchien ſich dem einteiligen Wallenſtein wieder Intereſſe zuzuwenden. Zunächſt in einer ausgezeichneten Schrift des Dramaturgen Dr. Eugen Kilian, in der dieſer feinſinnige Theatermann das Problem des einteiligen Wallenſtein theatergeſchichtlich, literariſch-kritiſch und dramaturgiſch von Grund aus aufrollte. Kilian nimmt die vorhandenen Bearbeitungen eingehend durch, wägt in klarer und feſſelnder Weiſe ihre Vorzüge und Nachteile gegeneinander ab, prüft die Zuſammenziehung des Gedichts für einen Abend vom Standpunkt des Dichters, des Dramaturgen und des Theaterfachmanns und weiß aus ſeiner Beherrſchung des Stoffes heraus wertvolle Winke für die einteilige Einrichtung zu geben.

Der überzeugungsvollen theoretiſchen Behandlung durch Kilian folgte bald eine praktiſche Bühnentat durch die einteilige Aufführung des Gedichts, die Dr. Karl Hagemann 1909 zur hundert-

Digitized by Google

fünfzigjährigen Schiller-Geburtstagsfeier in Mannheim herausbrachte. Im gleichen Jahr erschien eine Bearbeitung im Druck von Ernst Potthoff. 1911 habe ich den Wallenstein in eigener Einrichtung als einteiliges Stück im Hoftheater zu Braunschweig spielen lassen, 1915 im Stadttheater zu Metz.

Diese neuen Fassungen des Gedichtes (von denen zwei, die Hagemannsche und meine, ihre starke Bühnenwirksamkeit überzeugend dargetan haben) dürfen wir eher als „Einrichtungen" statt als „Bearbeitungen" ansprechen, denn in der Art, wie sie das Schillersche Drama als einteiliges Stück zu gestalten bestrebt sind, unterscheiden sie sich grundsätzlich und wesentlich von den älteren Fassungen, die in ihrer oft großen Willkürlichkeit, mit ihren Umstellungen und Zudichtungen richtige „Bearbeitungen" Schillers sind. Hatten doch die früheren Bearbeiter — Fleischer, Vogel, der Wiener Ungenannte, Schreyvogel, Immermann — mit Ausnahme von Wolzogen auf das Lager vollkommen verzichtet und von den Piccolomini derartig viel weggelassen, daß für ihre zusammenziehende Bearbeitung in der Hauptsache eigentlich nur Wallensteins Tod blieb, dem einige einleitende Erläuterungen, die aus Szenen der Piccolomini gebildet waren, vorausgeschickt wurden. So beginnt Schreyvogel seine Einrichtung überhaupt erst mit dem vierten Akt der Piccolomini und Immermann mit dem fünften. Alle diese Bearbeiter zeichnet das Bestreben aus, häufigen Wechsel des Schauplatzes zu vermeiden und infolgedessen auch unbedenklich zeitlich voneinander getrennte Szenen aneinanderzureihen. Wolzogen, der — was an sich anzuerkennen ist — das Lager mit hineinnahm, ließ dabei den Rotstift so kräftig wüten, daß von dieser Perle der Weltliteratur, die auf ein Drittel ihrer ursprünglichen Fassung zusammengestrichen wurde, wirklich nur noch ein Zerrbild übrig blieb, wenn sich auch der Bearbeiter in seiner Vorrede rühmte, „keine wesentliche Figur ausgelassen zu haben". Außer starken Streichungen, Umstellungen und, was das Schlimmste ist: Zudichtungen, die durch die gewaltsamen Verkürzungen notwendig gemacht worden waren, die Schillers Gedicht aber keineswegs verschönten, haben sich die Bearbeiter zur Bewältigung des großen Personenverzeichnisses durch einfache Tilgung einzelner wichtiger Figuren

Digitized by Google

zu helfen gewußt und Seni, Isolani, die beiden Mörder und gar Wrangel ohne Bedenken fortgelassen. Die Kürzungen haben sich in den älteren Bearbeitungen besonders an die Reden Wallensteins, Buttlers und der sonstigen charakteristischen Personen gehalten und haben dem Zuge der Zeit entsprechend (wie in Wolzogens einleitenden Worten mit Stolz betont wird) von Max und Thekla und deren Liebesszenen so gut wie keine Zeile fallen lassen.

Hagemanns Bearbeitung geht von vollkommen anderem Gesichtspunkte aus. Nachdem sie sich grundsätzlich mit der Frage abgefunden hat, daß eine Zusammenziehung der sogenannten Trilogie in einen Theaterabend nicht nur berechtigt, sondern erwünscht ist, folgt sie den Intentionen des Dichters, indem sie sich eng dem von ihm gezogenen Szenarium anschließt und nur die bei ihm vorhandenen elf Akte zusammenfaßt in ein Vorspiel (Wallensteins Lager) und fünf Akte des eigentlichen Dramas. Zur Erreichung eines erträglichen Theaterabends waren natürlich erhebliche Striche vonnöten, die sich aber weniger auf die Reden Wallensteins als in der Hauptsache auf die Reden der Nebenpersonen und schließlich des Liebespaares erstreckten.

Hagemann hat seinen einteiligen Wallenstein in Mannheim und später in Hamburg mit ganz bedeutendem Erfolg auf die Bühne gebracht.

Die Bearbeitung von Ernst Potthoff (von der ich nicht weiß, ob sie irgendwo mittlerweile zur Aufführung gelangt ist) nennt sich: „Wallenstein, eine Tragödie in fünf Aufzügen und einem Vorspiel Wallensteins Lager, nach Schillers dreiteiligem Gedicht zu einem Stück zusammengezogen und für die Bühne bearbeitet." Potthoff gibt in seiner Einführung als Grundsätze an: daß Schillers Wallenstein nur als einteiliges Theaterstück von normalem Umfange auf der Bühne lebendig bleiben kann, daß das dramatische Gedicht auf die Hälfte seines Umfanges reduziert und zu einer fünfaktigen Tragödie umgestaltet werden müsse, daß zu diesem Zweck die von Schiller geplante Staatsaktion wieder herzustellen sei und Mittel hierzu gänzliche Tilgung der Liebesszenen und Beschränkung des Max auf das für die Wallensteinhandlung nötige Maß seien. Die Bearbeitung Potthoffs

Digitized by Google

geht insofern zu radikal vor, daß sie sich sehr starke und gewaltsame Umstellungen erlaubt, die der vom Dichter getroffenen Anordnung doch sehr bedeutend zuwiderlaufen. Begründet werden die Umstellungen mit besserer theatermäßiger Wirkung. Es ist nicht abzustreiten, daß sie diese Absicht an einigen Punkten erreichen werden, immerhin wird der wahre Literaturfreund an solchen gewalttätigen Verbesserungen von Schiller Anstoß nehmen. Potthoff rechtfertigt sein Vorgehen damit, daß er sich bemüht habe, das Bild der Wallensteinerscheinung wieder herzustellen, wie es nach seiner Überzeugung und Meinung dem Dichter schon bei der ersten Konzeption vorgeschwebt habe. Ob das dabei angewandte Radikalmittel der gänzlichen Tilgung Theklas aus dem Stück nicht doch etwas zu scharf ist? Ich möchte fast eine Versündigung am Geiste Schillers darin sehen. Schließlich tut es auch eine Beschränkung der Liebesszenen durch starke Striche.

In meiner Einrichtung, die ich im Dezember 1911 zum erstenmal im Braunschweiger Hoftheater zur Aufführung brachte, habe ich mir die Erfahrungen früherer Versuche zunutze gemacht. Im wesentlichen bin ich ähnliche Wege gegangen wie Hagemann. Wallensteins Lager als Vorspiel mußte ich aus besonderen Gründen von dem allgemeinen Theaterabend abtrennen und als einleitende Matinee vormittags um zwölf Uhr geben. Ich konnte daher, als ich die eigentliche Tragödie nachmittags um fünf Uhr begann, dem Zuschauer eine fünfstündige Vorstellung mit einer einzigen Pause zumuten, und brauchte deshalb nicht besonders ängstlich auf Ausmerzung von solchen Stellen zu sehen, die zwar den Gang der Handlung nicht gerade beschleunigen, aber bei einem Schiller liebenden Publikum ungern vermißt werden. Die Szenenfolge habe ich genau wie bei Schiller beibehalten. Auf eine Akteinteilung habe ich überhaupt verzichtet, die Pause habe ich hinter die Szene der Verhandlung Wallensteins mit Wrangel verlegt, die zum Schluß seinen Abfall vom Kaiser und damit den Höhepunkt des Dramas bringt, weshalb in dieser Stelle der Einschnitt einer Pause wohl am besten angebracht ist. Wesentliche Personen habe ich nicht aus dem Stücke entfernt, es fehlt der Major Geraldin, der wohl auch in den bisherigen

Digitized by Google

Aufführungen nur als Luxusfigur betrachtet werden durfte, und der Stallmeiſter Roſenberg, der ebenſo belanglos iſt, und deſſen Reden ſchon in früheren Bearbeitungen dem Fräulein Neubrunn in den Mund gelegt wurden. Von den 6538 Verſen des Originals ſind etwa 3950 ſtehen geblieben. Die 2651 Verſe der Piccolomini ſind auf 1511, die 3887 von Wallenſteins Tod auf 2444 beſchränkt worden. Die Striche dürften in Piccolomini nur ſehr wenig, in Wallenſteins Tod wohl gar nicht über das übliche Maß der Theaterſtriche hinausgehen. Von Wallenſteins Lager iſt mit Ausnahme einiger Strophen des den Schluß bildenden Reiterliedes überhaupt keine Zeile geſtrichen, was ſich bei der Trennung von der eigentlichen Tragödie um ſo eher bewerkſtelligen ließ und was ich für um ſo erfreulicher halte, als man dieſem Wunderwerk der Weltliteratur keine Zeile rauben darf.

Die Wiedergabe des Wallenſtein als einteiliges Theaterſtück iſt mit dieſen Verſuchen aus den Kinderſchuhen des literariſchen Experiments heraus. Die Art, wie das Publikum den ihm neugeſchenkten Wallenſtein aufnahm, hat bewieſen, daß es der liebevollen, einrichtenden Arbeit des Dramaturgen mit ſeinem Herzen gefolgt war. Das Theater, das eine Aufführung des einteiligen Wallenſtein unternimmt, erfüllt eine hohe künſtleriſche Aufgabe, eine Aufgabe, die ganz außerordentliche Forderungen ſtellt und bedeutende Anſpannung aller Kräfte verlangt. Aber es kann ſich belohnt finden in dem erhebenden Gedanken der Vollbringung einer beſonders verdienſtvollen Leiſtung für unſeren großen nationalen Dichter.

Eugen Kilians einteiliger Wallenſtein in Böhmen.

Von Jaroslaw Kvapil, Prag.

In der ganzen dramatiſchen Weltliteratur gibt es wohl kein großes Werk, das uns Böhmen näher wäre als Schillers „Wallenſtein“. In einer verhängnisvollen Epoche unſerer Geſchichte und bei uns in Böhmen ſpielend, findet es auch für unſer nationales Fühlen manchmal Worte (Kellermeiſters Erzählung, Wallenſtein an Wrangel über Böhmen), die einem

Digitized by Google

unvergeßlich bleiben und für unser Publikum natürlich von einer unfehlbaren Wirkung sind, und doch dauerte es lange, bevor bei uns „Wallenstein“ zu einem echten Repertoirestücke wurde, obwohl man das Werk in einer verhältnismäßig guten Übersetzung (von J. J. Kolar) schon seit Mitte des vorigen Jahrhunderts besitzt. Aber die böhmische Bühne wollte sich dem Ganzen nur zaghaft nähern, und erst in unserem neuen Nationaltheater, das seit 1883 besteht, wurden alle drei Teile der Dichtung, an den üblichen zwei Abenden, aufgeführt. Das war im Jahre 1888, jedoch es kam nur zu einigen Aufführungen. Ich selbst konnte mich in meinen ersten Theaterjahren nicht entschließen, das ganze Werk zu bringen, um so mehr als mir eine neue Übersetzung notwendig erschien, und erst 1908 machte ich mich an die Arbeit. Ein glücklicher Zufall führte mich damals in München mit Dr. Eugen Kilian zusammen, mit dem ich bis zu dieser Zeit nur schriftlich verkehrte, und nach einigen Gesprächen und mit seiner Monographie über den einheitlichen „Wallenstein“ an der Hand war ich gleich entschlossen, seine Vorschläge auf unserer böhmischen Nationalbühne in Prag zu verwirklichen. Anfangs fehlte es natürlich nicht nur bei unseren Leuten, sondern auch bei manchem deutschen Kollegen (daß „nicht nur — sondern auch“, könnte man übrigens auch umgekehrt sagen!) an Zweifeln, und hauptsächlich wollte man mir nicht glauben, daß das Publikum den ganzen, wesentlich doch nicht gekürzten „Wallenstein“ an einem einzigen Theaterabend verdauen würde. Nun, das Wagnis ist mir am 27. November 1909 prächtig gelungen! Ich hielt mich treu an alle Vorschläge Kilians, wobei ich mir die Szenerie so einrichtete, daß die Zwischenakte und Verwandlungen womöglich kurz waren, und die Erstaufführung konnte schon in 6 Stunden, von sechs bis zwölf, mit nur zwei größeren Zwischenpausen (nach dem Vorspiel und nach der Sternwarte) erledigt werden. Erst an diesem merkwürdigen Abend hat die böhmische Bühne Schillers Meisterwerk endgültig erworben, und von diesem Zeitpunkt an ist „Wallenstein“ das meist gespielte Stück der Weltliteratur in unserem Spielplane. Als solches konnte ich es schon nach einem halben Jahre meinem lieben Freunde Kilian zeigen, als

Digitized by Google

er bei uns in Prag im Mai 1910 zum erstenmal weilte, und der Erfolg der Aufführung war sein Erfolg. In derselben Fassung habe ich das Werk im Herbste 1913 an der historischen Stelle seiner Handlung, nämlich an dem böhmischen Stadttheater in Pilsen, in Szene gesetzt, und auch da hat sich an etwa zwölf Vorstellungen — fast en suite — die Wirksamkeit der einheitlichen Aufführung bewährt. Kilians Name ist seit diesen Erfolgen in unseren theatralischen und dramaturgischen Kreisen sehr populär und sehr geschätzt. — Und das darf ich ihn und seine Freunde in München wohl wissen lassen, da ich aufgefordert wurde, mich an einer Publikation zu seinen Ehren zu beteiligen. Ich drücke Ihnen, werter und lieber Freund in diesen schweren, selbst Wallensteins Epoche überragenden Tagen, wo wir zu einander so weit haben, aus der Ferne und Fremde herzlich und dankbar Ihre Hand!

Die Zeit im „Wallenstein".

Von Robert Heſſen (Berlin-Wilmersdorf).

Schiller hat uns bekanntlich durch verschiedene Sorglosigkeiten die Feststellung der richtigen Zeitfolge im „Wallenstein" erschwert. Schon Wilhelm Vogel († 1843) hatte in Isolanis Mund (W. T. II, 5) das „neulich" zu rügen und es mit Fug durch ein „gestern" ersetzt. Nicht minder verwirrend ist nach dem starken Schießen „diesen Abend", von dem der Held bei seiner Ankunft in Eger spricht und das sich auf den unglücklichen Einbruch der von Max geführten Pappenheimer in den Schwedenverhau bezieht, des gleich nach Wallenstein in Eger eintreffenden schwedischen Hauptmannes Aussage:

„Heut früh beſtatteten wir ihn."

Da kein Begrabener sich an einem noch so starken Schießen beteiligen kann, wäre man geneigt, den Vorgang um vierundzwanzig Stunden zurückzudatieren. Doch widerspräche das der sonstigen Zeitanwendung des Stückes, das in kurzen vier Tagen abrollt. Fast gleichzeitig mit der Kapuzinerpredigt im Vorspiel führt Max aus Kärnten die Herzogin Friedland und Thekla dem beglückten Vater zu, beklagt sich Questenberg über die Gesinnung

Digitized by Google

der Truppen. Am selben Abend findet das Gastmahl statt, wo der betrunkene Illo aus der Schule schwatzt. Tief in der Nacht wird ein kaiserlicher Offizier durchs Klosterpförtchen mit heimlicher Botschaft vor Oktavio geleitet, befragt Wallenstein mit Seni den Sternenhimmel, erscheint der Schwede Wrangel vor ihm.

Am zweiten Vormittag wird zwischen Wallenstein und Max die Schicksalsfrage gestellt (W. T. II, 2), warnen Illo und Terzky den Helden vor Oktavio, der tatsächlich in selbiger Stunde erst Isolani, dann Buttler herumbringt und auch den Sohn mitnehmen möchte („Max, folg' mir lieber gleich" . .). Ebenso, sprechen die kurz vorher fallenden Worte des Bedienten:

„Des Fürsten Pferde stehen auch schon unten . ."

sowie der beschleunigende Zettel Isolanis für eine nun sofort erfolgende Abreise. Trotzdem sagt im anschließenden Akt (W. T. III, 7) Terzky zu Wallenstein:

„. . . . . Noch gestern abends
Beschworen wir Dich, den Octavio,
Den Schleicher, aus den Toren nicht zu lassen,
Du gabst die Pferde selber ihm zur Flucht" —

Dafür lassen Theklas Worte (III, 1) in bezug auf Max:

„Ich hab ihn heut und gestern nicht gesehen . ."

wenigstens keinen Zweifel darüber, daß wir uns hier am dritten Vormittag des Stückes befinden. In der Mittagszeit reißt Max nach gefallener Entscheidung sich los und zieht mit den Seinen gegen die Schweden. Den Helden selbst läßt die Überlieferung in einer Sänfte aufbrechen; doch muß es nicht lange hinter Max und vermutlich, nach etlichen Reisevorbereitungen, gegen Ende des dritten Nachmittags geschehen sein. Die Luftlinie zwischen Pilsen und Eger beträgt achtzig Kilometer. Im Schritt kann der Held sein Ziel nur mit Zuhilfenahme der dritten Nacht und am vierten Abend, allerdings auch nicht später, erreicht haben. Die Stelle bei der Ankunft liest sich so, als ob die letzte Strecke des Weges „zur linken Hand" vom herübergetragenen Schall eines Gefechts begleitet gewesen sei, Max also, was auch vieles für sich hat, erst am Tage nach seinem Ausritt, also am vierten des Stückes, den ziemlich weit entfernten Feind angegriffen habe; wodurch eben die Aussage des schwedischen Haupt-

Digitized by Google

manns, der an diesem vierten Tag den Kampf schon als etwas weiter Zurückliegendes nimmt, ungereimt wird. In der heraufziehenden (vierten) Nacht sinken erst die Mitverschworenen, dann der Held selbst unter den rächenden Streichen.

Die landesübliche Halbierung des mächtigen Wallensteingedichtes und seine Streckung für zwei Vorstellungen hat die Deutschen im allgemeinen bisher an der Erkenntnis verhindert, welch ein straffer, wuchtiger Fortschritt in diesem durch großen Wurf und innere Ausgeglichenheit vollkommensten aller Schillerdramen herrscht. Der Bühnenbrauch, der ja schon früh und oft beklagt wurde, reißt den Faden in der Mitte durch und bringt gerade das Kunstreichste um den vollen Preis der Wirkung. Ein Beispiel mag genügen. Wenn Wallenstein im ersten Auftritt des Trauerspiels verblendet ausruft:

„ . . . . . Jetzt muß
Gehandelt werden, schleunig, eh' die Glücksgestalt mir wieder wegfliegt überm Haupt . .“

so sollte und könnte den Zuhörer das Anpacken der Nemesis durchschauern, denn der Unterhändler Sesin ist, wie wir von dem erwähnten Boten gegen Schluß der „Piccolomini“ erfuhren, mit all seinen Geheimpaketen durch die Kaiserlichen abgefangen und auf dem Wege nach Wien, das ganze Spiel Wallensteins aufgedeckt, er selbst verloren. Doch das wissen nur die Besucher des voraufgegangenen Piccolomini-Abends. Und schon der ältere Körner murrte, daß die durch diesen vorbereitete Stimmung „in einem Zeitraum von zwanzig Stunden, in denen man geschlafen, gegessen und seine prosaischen Geschäfte verrichtet hat, großenteils verschwunden“ sei. Ja, vielfach folgt „Wallensteins Tod“ erst nach ein paar Tagen und wird von einer Menge ganz anderer Leute besucht. So verpufft jenes tragische Moment, statt in die Herzen zu schneiden. Man sieht nur: der Held ist aufgeräumt hoffnungsvoll, und Terzkys Bericht über die gleiche Sache kommt jetzt wie Brühe nach der Mahlzeit.

Für diesen Übelstand hat einst der unvergeßliche Dramaturg Karl Werder Abhilfe gesucht in den Vorlesungen, die er über „Wallenstein“ seit dem Winter 1860/61 an der Berliner Hoch-

Digitized by Google

ſchule hielt und 1889 herausgab, nachdem Franz Dingelſtedt bereits 1859 in Weimar zur Hundertjahrfeier von Schillers Geburtstag das Wagnis, die ganze Dichtung hinter einander an einem Tage zu geben, unternommen hatte. Da ſolche ſpannenden feſttäglichen Veranſtaltungen mit erhöhter Aufnahmefähigkeit nur in weiten Abſtänden wiederkehren und inmitten unſeres haſtenden modernen Getriebes die nötige Sammlung für ſie nur ſehr ſchwer zu gewinnen iſt, mußte tiefer angepackt werden, um die bisher vermißte Einheitlichkeit nicht nur äußerlich zu erzwingen, ſondern auch innerlich zu erleichtern. Hier ſetzte Karl Werders Vorarbeit ein. Er widerſprach der von Schiller ſelbſt nur ungern und aus Rückſicht auf die Theatergewohnheit gutgeheißenen Zerteilung des Werkes in „Wallenſteins Lager“, das nun ſchon Jahrzehnte hindurch vom Übrigen abgeſondert und bald hinter, bald vor Benedix oder Kotzebue gegeben worden war, und noch zwei große Stücke. Bei den erſten Aufführungen in Weimar und Berlin (1799) hatte man zwar zu den „Piccolomini“ die beiden erſten Akte des Trauerſpiels herangezogen, wodurch wenigſtens das tragiſche Moment gerettet und die Einleitung der fallenden Handlung ſchärfer wurde. Doch war das wieder abgekommen. Karl Werder machte nun ganz neue Einſchnitte, damit die bisher darum betrogenen Deutſchen dieſer Wunderleiſtung dramatiſcher Baukunſt endlich einmal gerecht zu werden vermöchten, drang gleichfalls vor allem darauf, daß der letzte Akt der „Piccolomini“ und der erſte von „Wallenſteins Tod“ als unbedingt zuſammengehörig in einem Zuge vorgeführt werden müßten, kam aber ſchließlich auch auf ein anfechtbares Gebilde von ſechs Akten hinaus.

Werder brach die Bahn jedoch zugleich nach einer andern Richtung hin. Er hatte den Mut, offen einzugeſtehen, daß „Wallenſtein“ durch den Gedankenreichtum und die unvergleichliche Sprachbeherrſchung ſeines Dichters mit den Schätzen deutſcher Gemütsbildung nicht nur geſchmückt, ſondern überladen worden ſei. Wir wollen es freilich Max und Thekla nicht vergeſſen, daß gerade ihre Geſtalten Schillers Schaffensluſt angeregt und aufrechterhalten haben, um bei der Formung des an ſich ſo trockenen Stoffes auszuharren. Karl Werder indeſſen,

Digitized by Google

dem es vor Max nicht recht wohl werden wollte, hatte selbst gegen Oktavio den Einwand zu erheben: „Es ist, als hörte man wieder den Don Carlos!“ und ging vollends mit dem schwärmenden Sohn ins Gericht. Wie herrlich liest sich die berühmte Stelle:

„O schöner Tag, wenn endlich der Soldat
In's Leben heimkehrt, in die Menschlichkeit . .“

Aber sie ist zu sehr ausgesponnen, fällt aus dem Zusammenhang, hält auf, kümmert sich zu wenig um die dramatische Lage. Werder erklärt sie unverblümt für einen „Mißgriff“ und sagt von dieser Schillerschen Manier: sie „zerstört die Illusion und verdirbt den poetischen Charakter“.

So war denn die Parole ausgegeben: des Dichters Werk zu retten auch gegen den Dichter selbst. Nur die kunstverständigste, von feinem Nachempfinden und gerechter Schonung geleitete Hand durfte sich an diese Aufgabe herantrauen; soweit es überhaupt möglich, hat Eugen Kilian sie gelöst. Wer sich für die Einzelheiten interessiert, versäume nicht, in der zweiten Reihe seiner „Dramaturgischen Blätter“ das betreffende Kapitel nachzulesen, dazu seine gleichfalls bei Georg Müller in München erschienene Schrift: „Schillers Wallenstein auf der Bühne.“ Kilian kommt, nachdem er von den 7023 Versen des Werkes ganze 2900 als streichbar bezeichnet hat, auf ein einheitliches, außer dem Vorspiel noch fünfaktiges, Theaterstück von insgesamt etwa 4720 Versen hinaus, das laut ihm „in einem Zeitraum von sechs Stunden mit Leichtigkeit bewältigt werden kann“. Ihm selbst hat leider ein neidisches Geschick bisher die Gelegenheit vorenthalten, die Probe auf sein Exempel anzustellen.

Das größte Hindernis für die Neuerung bildete und bildet noch heute die schlichte Tatsache, daß die Meininger durch ihre, 1870 in Berlin begonnenen, Gastspiele mit unvergeßlichen Darbietungen Schule gemacht haben, wodurch bei allen kunstfrohen Deutschen sich nach und nach der Eindruck befestigte, daß „Wallenstein“ so, wie er ist, zwei herrliche und würdige, dabei höchst unterhaltliche Theaterabende füllt. Herzog Georg hatte jene schmähliche Zeit beendet, als die „Piccolomini“ überhaupt aus unsern Theatern fast verschwunden waren und selbst an Hof-

Digitized by Google

bühnen „Wallensteins Tod“ als zu lang beim zweiten Akt angefangen wurde, mit den Worten:

„Mir meldet er aus Linz, er läge krank . . “

Nach solchem Stumpfsinn wirkten jene kostüm- wie textgetreuen Aufführungen natürlich als eine befreiende, glanzvolle Tat. Schon Werder faßte die durch sie erzeugte öffentliche Meinung dahin zusammen: man wünschte künftig nur noch das Ganze zu sehn, wohlverstanden: an getrennten Abenden. Einer so fest eingebürgerten Tradition gegenüber mußte natürlich Kilians Vorschlag zunächst befremden, und es fehlte (1908) nicht an heftigem Widerspruch. Der Versuch, unzerstückte Vorführungen an einem Abend mit Kürzung zu bewirken, ist gleichwohl bald darauf, u. a. 1909 in Mannheim (durch Dr. Hagemann) und 1910 in Hamburg erfolgreich durchgeführt worden*, zur Stärkung einer auserlesenen Gemeinde, die geläutertes technisches Verständnis mitbrachte, um Schillers „großen Schritt“ ermessen zu können und sich an den reinen Linien eines von überwuchernden Ranken gesäuberten, in der Kühnheit seiner Anlage wieder hergestellten Kunstwerkes zu erfreuen. Für den Berufsmenschen, der nach dem Druck des Alltages ein Theater aufsucht, um sich irgendwie zu erquicken oder zu erbauen und seine Daseinslust anzufachen, bedeutet diese herbere Weise freilich doch eine erhöhte Anstrengung und vielleicht Ermüdung; denn das gekürzte Drama bleibt als Ganzes eben, praktisch angesehen, weit länger als der Inhalt eines sonst üblichen Wallenstein-Abends. Hingegen sollten alle geschulten Besucher Eugen Kilian für sein Hinarbeiten auf einen gesteigerten dramatischen Genuß danken und nicht aufhören, diesen als eine besondere Festgabe zu fordern.

Erfüllt sich unsere Hoffnung, ihn bald wieder schaffensfreudig in gesegneter Tätigkeit anzutreffen, dann gedenkt er vielleicht noch einer ähnlichen Aufgabe, die schon allzu lange des Lösers wartet und als beleuchtender Parallelfall zum „Wallenstein“ am Schluß hier kurz erwähnt sein mag. Ich meine Goethes „Torquato Tasso“. Die Erfahrung lehrt, daß die Kundigen nach dem zweiten Akt mit seiner herrlichen Steigerung, manchmal

* Auch in Braunschweig 1911. Man vergleiche den Aufsatz von Herrn Dr. Waag in diesem Heft.

Digitized by Google

fluchtartig und ſcharenweiſe, das Theater verlaſſen. Sie wiſſen: jetzt flaut die Sache ab. Der dritte Akt, ſtatt die Erſchütterungen und Wechſel einer fallenden Handlung zu bringen, bietet nur Leſefrucht; von der Bühne her langweilt er. Die Auftretenden ſchwelgen in allerlei Selbſtbeſpiegelungen und liefern beſtenfalls berichtende Charakteriſtik, die nicht in Handlung umgeſetzt und vorgezeigt wurde. Kurz, wir entdecken ein geiſtſprühendes „Feuilleton“ in Verſen über die Weltfremdheit echter Poeten und ähnliches; aber dieſe Beigaben lähmen den dramatiſchen Nerv, ſind nicht imſtande, unſern Hunger nach wirklichen Vorgängen infolge von Verſchärfung der Gegenſätze durch Willensanſtrengung der Hauptperſonen zu ſättigen, und ertöten das Intereſſe.

Kein Wunder: Goethe hat, nachdem ſein „Taſſo“ ſchon fertig war, den Inhalt dieſes dritten Aktes hinterher an der gefährlichſten Stelle eingeſchoben, wie ein betrachtendes Kapitel in einen Roman, und der Gliederung des Ganzen damit den größten Dauerſchaden zugefügt. Wer das Herz dazu hat, leſe mit Weglaſſung dieſes unnütz aufhaltenden Einſchubes den 1., 2., 4. und 5. Akt nacheinander, und er wird merken, welch ein feſſelndes, lebhaftes Theaterſtück „Taſſo“ heute noch ſein könnte. Auch dem vierten Akt wird ja der Wind aus den Segeln nur genommen, weil ſeine Handlungsneuheiten, wie z. B. der Plan der Gräfin, Taſſo von Ferrara wegzuführen, ſchon im dritten vorhergeſagt und, zum Teil im Selbſtgeſpräch, breitgetreten wurden.

Begeiſterte Wagnerianer bemühen ſich neuerdings, durch Tilgung ſtörender Längen in des Meiſters Muſikdramen dieſe dem Publikum erſt recht teuer zu machen. Die Partitur kann ja der Wiſſenſchaft nie verloren gehn, ſo wenig wie der urſprüngliche Text zu „Taſſo“ und „Wallenſtein“. Ja, es fragt ſich ſehr, ob gewiſſe Zuſammenfaſſungen, die Kilian für den Einheits-Wallenſtein vorſchlug, zum Behagen der Zuſchauer nicht auch für die üblichen Sondervorſtellungen angebracht wären. Als L'Arronge (am „Deutſchen Theater“) bei ſeinen Fauſt-Aufführungen im zweiten Teil die Klaſſiſche Walpurgisnacht beſeitigte, wird ihm jedermann gedankt haben, und ſelbſt von „Goethes Statthalter auf Erden“ wurde keinerlei Widerſpruch laut. Als er auch den folgenden ganzen Akt mit den koſtbaren und für

Digitized by Google

Fauſts Entwicklung zudem unerläßlichen Helena-Partien ſtrich, ſpottete freilich Fritz Mauthner: Erich Schmidt habe den Ur-Fauſt entdeckt, L'Arronge den „Uhr-Fauſt“. Aber ſolche Pietätloſigkeit, die ohne Rückſicht auf dramatiſche Baukunſt und Charakterentfaltung mehr darauf Bedacht nimmt, daß die reicheren Beſucher nicht zu ſpät zur gewohnten Schlemmerei gelangen, ſie lag Eugen Kilian weltenfern, der ſeine Kürzungen ganz im Gegenteil nur vornahm, um das innere Geſetz eines großen Dramas wieder zu Ehren zu bringen. Seinem Zugreifen wie ſeiner liebevollen Schonung dürfen wir uns ruhig anvertrauen.

Minna von Barnhelm.

Herrn Dr. Kilian in Dankbarkeit und Hochachtung gewidmet von Paul Ernſt.

Als Leſſing die Minna von Barnhelm dichtete, ging er von dem Charakter des Tellheim aus. Tellheim iſt die Sonne, um welche ſich ſämtliche Figuren des Stückes, ſelbſt der Wirt, als Planeten bewegen. Die Charaktere dieſer andern Figuren ſind alle auf ſeinen Charakter geſtimmt: ſie heben ihn hervor durch nähere und entferntere Ähnlichkeit, durch ſtärkeren und geringeren Kontraſt.

Die Handlung des Luſtſpiels iſt nicht ſehr ſtark. Es wird ſehr viel Raum durch Epiſoden ausgefüllt. Juſt, Werner, der Wirt, die Dame in Trauer, Riccaut, ſind teilweiſe reine Epiſodenfiguren, teilweiſe tragen ſie weit über das dramatiſch Notwendige hinaus epiſodiſche Züge. Auch ſo gibt die Handlung nicht genug her, und es muß die künſtliche Intrigue mit dem Ring eingefädelt werden.

Aber gerade dadurch, daß die Handlung nicht energiſch vorwärts treibt, ſich nicht vielfältig in einen Knoten verwickelt, der unlösbar ſcheint und unſern Verſtand in Anſpruch nimmt, gerade dadurch bleibt Raum genug für die reizende und liebenswürdige Charakteriſtik des Luſtſpiels.

Hier kann man nun etwas ſehr Merkwürdiges beobachten. Das Gegenſpiel zu Tellheim gibt Minna. Betrachtet man

Digitized by Google

ihren Charakter, ohne sich über die technischen Verwicklungen Rechenschaft abzulegen, so erscheint derselbe doch als der natürlichste, ungezwungenste des Stücks, erscheint er fast wie unmittelbar nach dem Leben gezeichnet. Untersucht man aber, welche Rolle er in der Ökonomie der Handlung zu spielen hat, so findet man, daß er rein durch die Konstruktion des Lustspiels bedingt ist, daß er bis ins einzelne hinein gegeben wird durch den Charakter des Tellheim.

Dieser aber muß der im Gemüt des Dichters zuerst vorhandene Charakter gewesen sein, weil alle übrigen Charaktere auf ihn orientiert sind.

Wir können, wenn wir von ihm ausgehen, nicht nur die Konstruktion des Stückes nachdichten, wie sie wahrscheinlich in Lessing sich gebildet hat, sondern auch den dichterischen Vorgang beobachten bei dem Schaffen eines so reizenden Charakters wie Minna ist.

Das spezifisch preußische Wesen bildete sich zu Bewußtsein unter und durch Friedrich den Großen. Lessing hat diesen Bildungsprozeß mit erlebt; man kann sagen, daß er mit an ihm teilgenommen hat.

Ein bedeutender Dichter unterliegt nun niemals passiv den Vorgängen der Wirklichkeit; er erlebt sie sehr stark, aber er stellt sich ihnen immer selbständig gegenüber, indem er in der Phantasie die Weiterbildungen vor sich gehen läßt, die in der Wirklichkeit selten oder nie vor sich gehen. So muß der Dichter notwendig darauf kommen, daß seine Phantasie das komische Gegenbild der ernsten Vorgänge ausmalt.

Das Tragische ist ja für die Leute schon schwer zu verstehen; das Komische fällt ihnen noch viel schwerer. Man kann sich wohl die Beweglichkeit der Phantasie nicht vorstellen, bei welcher man dasselbe Gefühl ernst haben kann und doch komisch nimmt. So weiß man etwa mit den komischen Figuren in der gothischen Plastik nichts rechtes anzufangen. Man nehme also hin, daß dem Dichter, der ja doch selber ein Tellheim war, in chaotischen Formen die Gestalt eines Mannes auftaucht, in dem sich alles um Ehre und Pflicht dreht, und der, indem er dadurch in einen scheinbar unlöslichen Widerspruch mit der Natur kommt, komisch wird.

Digitized by Google

Man kann um die Figur natürlich nur ein Luſtſpiel bauen; und er kann als Gegenſpiel nur eine weibliche Perſon haben. Erſtens, aus allgemeinen Gründen der Bühne, wo es eben immer vorteilhafter iſt, wenn ſich die Geſchlechter gegenüberſtehen, und wo man natürlich dieſen Vorteil ausnutzt, wo es geht. Zweitens, weil ein männliches Gegenſpiel entweder eine Wiederholung des Charakters ſein müßte, etwa auf einer andern Stufe, ſo, wie es Werner iſt; das gibt aber nur eine Epiſode her; oder das Gegenteil, naive Gemeinheit, wie der Wirt; da iſt aber nicht genug mögliche Reibung, um eine eigentliche Handlung zu erzielen, denn ſolche Menſchen haben gar nichts miteinander gemein. Leſſing iſt von unſern großen Dichtern ja der einzige, der ſich gegen ſeinen Vorwurf immer freigeſtellt hat und ihn, in der Art der antiken Tragiker, nach den Bedürfniſſen ſeines Dramas verändert hat, wie er etwa die Emilia aus der Virginia durch Konſtruktion entwickelt hat. Es iſt alſo bei der Gangart ſeiner Phantaſie nicht unmöglich, daß er Werner und Wirt eine Weile als Gegenſpieler durchgedacht hat und ſo auf dieſe Figuren gekommen iſt.

Es bleibt alſo als Gegenſpiel ein weibliches Weſen. Vielleicht iſt auch die Dame in Trauer ein Fehlgang der konſtruierenden Phantaſie geweſen und ſollte urſprünglich das Gegenſpiel ſein. Aber auch ſie kann nur eine Epiſode hergeben. Es iſt ſehr möglich, daß die Phantaſie, welche den ſteifen, halsſtarrigen Mann vor den Augen hat, auf eine Liebesbeziehung zuletzt kommen wird.

Dieſe aber iſt der dramatiſche Fund; in ihr kann ſich die Komik von Pflicht und Ehre reſtlos entwickeln, denn die Liebe, als eines der natürlichſten und inſtinktivſten Gefühle, muß ja zu den nicht natürlichen ſittlichen Gefühlen den ſtärkſten Gegenſatz bilden.

Es handelt ſich alſo um den Kampf zwiſchen Pflicht und Ehre einerſeits und Liebe andererſeits. Da Pflicht und Ehre die gegebenen Mächte ſind, welche die Feſtung innehaben, ſo muß die Liebe angreifen.

Damit iſt alſo ein wichtiger Charakterzug der Minna nötig eine wichtige Handlung von ihr.

Aber wenn ein Dichter, der ſelber ein Tellheim iſt, ſeine

Digitized by Google

Natur komiſch nimmt, ſo muß das auf der entſprechenden Höhe der Geſittung vor ſich gehen. Es darf keine niedrige Liebe ſein, welche einen Tellheim verfolgt. In der Wirklichkeit kann es ja wohl geſchehen, daß auch ein Tellheim mit irgendeiner Soubrette anbändelt, und daß das verliebte Geſchöpf hinter ihm herläuft. Das ergäbe keine Situation, die ein Leſſing in ſolchem Fall brauchen könnte. Minna muß ſeeliſch auf derſelben Höhe ſtehen, wie Tellheim.

Nun haben wir aber auch Minna ſchon in einer komiſchen Situation, einfach durch die zwei, aus dem Charakter Tellheims ſich ergebenden Beſtimmungen: daß ſie die höchſte Vornehmheit des Charakters zeigen und dabei aggreſſiv in der Liebe vorgehen muß.

Soll das Vorgehen einen Sinn haben, dann muß natürlich Tellheim Minna auch lieben. Was können für Gründe vorliegen, daß Pflicht und Ehre ihm verbieten, dieſer Liebe zu folgen und Minna zwingen, ihn anzugreifen? Doch nur ſolche, die ihn nach ſeiner Meinung der Hand Minnas unwürdig erſcheinen laſſen. Das dürfen aber keine ernſten Gründe ſein, denn ſonſt wäre er ihrer Hand ja wirklich unwürdig. Leſſing zählt drei auf: der lahme Arm, die Ehrenkränkung wegen der Angelegenheit der vorgeſchoſſenen Gelder, und die Armut. Ob wir nicht wieder die Tätigkeit der Phantaſie belauſchen können, welche ſich die Möglichkeiten vorſtellt, das Verworfene aber nicht ganz fallen läßt, ſondern noch nebenbei mitnimmt? Es würde genügen, wenn Tellheim arm iſt: woraus ſich denn für Minna wieder ergibt, daß ſie reich ſein muß; und zwar, damit ſie das Vermögen gleich zur Hand hat, eine reiche Erbin, was ihr denn auch die Bewegungsfreiheit verſchafft, damit ſie ihm ungehindert durch elterliche Verbote nachreiſen kann. Es würde aber auch genügen, wenn die Ehrenkränkung allein vorläge und im Lauf der Handlung aufgehoben würde: was durch eine Intrigue Minnas hätte geſchehen können, die vielleicht beſſer geweſen wäre wie die mit dem Ring.

Rechnen wir zuſammen, welche Eigenſchaften ſich für Minna als nötig ergeben: Vornehmheit der Geſinnung; Freiheit und Leichtigkeit des Geiſtes und Temperaments, welche ihr erlauben,

Digitized by Google

Tellheim nachzureifen; Reichtum; Elternlosigkeit. Wenn man sich die Figur genau ansieht, dann wird man finden, daß sie aus diesen Eigenschaften gestaltet ist.

Daß die Handlung durch den Charakter Tellheims bis ins einzelne gegeben ist, wird ja weniger auffallen, als diese Gegebenheit des Charakters von Minna.

Im gewöhnlichen Leben geschieht es ja sehr oft, daß Handlungen von Menschen ausgehen, die von ihnen treuherzig als Ergebnisse ihrer Überlegung und ihres Willens aufgefaßt werden, während der Außenstehende genau sieht, daß sie nur die Beziehung zwischen den Handelnden und seinem Gegenspieler sind. Die falsche Psychologie, die wir im Leben haben, wenden die Menschen auch auf die Dichtung an. Sie glauben, daß der Dichter schafft, um Charaktere zu gestalten, und daß die Charaktere die Hauptsache in der Dichtung sind. Es handelt sich aber auch in der Dichtung immer um Beziehungen. Wenn der Punkt, von dem die dichterische Phantasie ausgeht, eine komische Beleuchtung von Treue und Ehre ist, dann sind damit die Charaktere von Tellheim und Minna gegeben.

Die gewöhnliche Auffassung hat als letzte Ursache eine geringe Meinung von der Kraft der dichterischen Phantasie. Sie meint, daß der Dichter irgendwie an die beobachtete Wirklichkeit gebunden ist, daß er etwa eine Minna im Leben kennen gelernt hat und der nun die Züge abgelauscht hat für seine Dichtung. Wäre es so, dann wäre das Drama überhaupt unmöglich, denn daß ein Dichter einen solchen Schatz von Beobachtungen hätte, daß er die Personen, welche er gerade braucht, aus ihm zusammenstellen könnte, das ist doch ausgeschlossen. Der Dichter schöpft aus sich. Lessing hat nie eine Minna gesehen, sie ist ganz seinem vornehmen Herzen, seinem starken Geist, und seinem heitern Temperament entsprungen.

Hebbels „Genoveva" auf der Bühne.

Von Alwin Kronacher.

In der zweiten Reihe seiner „Dramaturgischen Blätter" spricht Eugen Kilian gelegentlich seines Aufsatzes über „Genoveva"

Digitized by Google

auch über meine Einrichtung des Werkes. Kilian iſt ſie bei der ihm eigenen Gründlichkeit und ſeinem ſinnvollen Eifer für literariſche Vollſtändigkeit bekannt geworden, obwohl ich damals — vor vier Jahren — einer größeren Öffentlichkeit darüber nicht berichtet habe. Inzwiſchen hat die Einrichtung ihre Lebensfähigkeit an mehreren Bühnen erprobt, und ich komme deshalb der Einladung des Herrn Herausgebers, hier ein paar Worte über ſie zu ſagen, mit Freuden nach.

Der Grundſatz, der mich bei der Bühneneinrichtung der „Genoveva“ leitete, war der, daß ich dem Werke ſeinen Charakter als pſychologiſche Tragödie wahren wollte. Es handelte ſich darum, die wundervolle Seelenſtudie, die Hebbel in der Geſtalt des Golo geſchaffen hat, und die den Schauſpieler unſerer Tage vor eine Aufgabe höchſten Ranges ſtellt, auch auf dem Theater voll in die Erſcheinung treten zu laſſen und ſie dennoch in die Geſetze der Bühne einzuordnen.

Zu dieſem Zweck hielt ich es nicht nur für nötig, in den langen Monologen Striche zu machen, ſondern ich glaubte auch, einzelne den Geſetzen der Bühne zuwiderlaufende und deshalb undarſtellbare Beiſeitereden durch Umſtellungen von Sätzen, Verſchiebung der Abgänge in Monologe umwandeln zu ſollen. Sie einfach wegzuſtreichen halte ich für verfehlt, weil die feine Veräſtelung der Seele Golos dadurch nur unvollkommen in die Erſcheinung tritt. Ein Theaterſtück im äußerlichen Sinne des Wortes aus Hebbels „Genoveva“ zu machen, dürfte nicht möglich ſein, ohne dem Werk ſein charakteriſtiſches Gepräge, das ganz auf die Entwicklung Golos geſtellt iſt, zu nehmen.

An anderen Stellen wieder ließ ich einzelne Worte und auch viele Sätze fallen, weil wir heute wiſſen, daß eine wortloſe Gebärde auf der Bühne oft ſtärker und unmittelbarer wirkt als die Sprache. Auch an ſolchen Stellen erweiſt das Theater ſeine Souveränität, ſeine abſolute Macht . . .

Die Streichungen in den erſten drei Akten ſind im übrigen allgemein dramaturgiſcher Natur. Zu erwähnen wäre nur das völlige Weglaſſen der ganzen Erzählung des Ritters Triſtan im dritten Akt, die eminent undramatiſch iſt und ſchon im Jahre 1858 von Dingelſtedt in Weimar geſtrichen wurde. Die Ver-

Digitized by Google

knotung dieſer Szene mit dem ganzen Drama iſt ſehr tiefer Art. Denn wenn der Ritter Triſtan ſchwört, nie mehr gegen einen Heiden das Schwert zu ziehen, ſo können wir an den Alltagsmenſchen Siegfried denken, der als Kreuzfahrer auszog und das Göttliche in ſeinem eigenen Hauſe überſah. Noch bedeutender erſcheint mir die Szene als letzte Warnung für Golo vor ſeinem verzweifelten Angriff auf Genoveva. Dieſe Beziehung der Szene zum ganzen Drama kann aber vom Zuſchauer kaum empfunden und von der Regie und der Schauſpielkunſt nicht geſtaltet werden.

Aus Liebe wird Golo zum Verbrecher: das iſt die Entwicklung der erſten drei Akte — bis plötzlich im vierten Akt an die Stelle modernſter Pſychologie, die Doſtojewsky und Nietzſche, Strindberg und Ibſen vorwegnimmt, ein mittelalterliches Zauberweſen tritt. Golo gibt hier den Kampf mit ſich ſelbſt auf und wird eine paſſive Natur, er wird von außen geſtoßen. Erſt im fünften Akt findet er ſeine Handlungsfreiheit wieder. Die Stileinheit des Werkes findet hier eine, wenn auch nur vorübergehende Störung. Eins oder das andere ſchien mir möglich: die Geſchichte von Genoveva und Golo als ein unerbittliches pſychologiſches Drama, oder als ein frommes Legendenſpiel für das Theater zu gewinnen. Daß bei Hebbel nur das erſtere in Betracht kam, iſt ſelbſtverſtändlich. Hier ſetzte ich nun den Rotſtift an. Ich entfernte den Zauberſpuk vollkommen, und ſuchte ſo den Charakter des Werkes als pſychologiſche Tragödie zu wahren. Deshalb ließ ich von der fünften Szene des vierten Aktes das Geſpräch zwiſchen Golo und Siegfried unmittelbar mitten in die ſechſte hinübergleiten und mit dem Aufbruch Golos nach Siegfrieds Befehl, Genoveva zu töten, endigen. Die Margarete und den Geiſt Dragos habe ich hier ganz geſtrichen, und zwar aus folgender Erwägung heraus:

Margarete, dieſe nicht recht gelungene Figur des Stückes, gewinnt ihre Bedeutung in dem Geſamtorganismus des Dramas, weil ſie es iſt, die den Golo zur Schurkerei verleitet, die Genoveva des Ehebruchs bezichtigen ſoll. Sie wird ſo zu dem Prinzip des Böſen, und als ſolches verſuchte ich, ſie in dem Drama aufzufaſſen. Auf dieſe Auffaſſung weiſt auch die Tatſache, daß

Digitized by Google

Genoveva im dritten Akt ſich inſtinktiv von ihr abgeſtoßen fühlt. Vor Genoveva ſpielt ſie die alte gebrechliche Frau, in Wirklichkeit iſt ſie aber etwas Unmenſchliches, Geſpenſtiſches — der Teufel in höchſt eigener Perſon.

Es iſt vielleicht nicht unintereſſant, hier daran zu erinnern, daß Hebbel einmal ſchrieb, Geiſtererſcheinungen auf der Bühne ſeien dem Weſen unſerer Zeit fremd. Sicher bedarf es bei dem guten Pfalzgrafen Siegfried keines Zauberſpiegels, um ihn von der vermeintlichen Schuld ſeiner Genoveva zu überzeugen. Der „treue“ und der „wahre“ Golo, als Überbringer der Nachricht und gerade Drago als Ehebrecher müſſen dem naiv geraden Sinn Siegfrieds auch die letzten Zweifel an der Schuld ſeines Weibes nehmen. Dieſer Standpunkt iſt ſo widerwärtig „männlich“, erſcheint mir ſo lebenswahr und von Hebbel künſtleriſch ſo ſehr getroffen, daß es ſchade wäre, hier den Rahmen der pſychologiſchen Tragödie zu ſprengen. Die Margarete hat ihre Schuldigkeit für das Drama getan, ſobald ſie Golo zur Schurkerei getrieben hat. Der Geiſt des Drago iſt überflüſſig — bis auf eine Stelle:

Wie Hebbel in anderen Werken einen geſchichtsphiloſophiſchen Hintergrund malt, indem er ſeine Dramen an die äſthetiſch ſo verlockende Ecke der Weltgeſchichte rückt, wo eine Welt vergeht und eine neue im Entſtehen iſt, ſo ſchwebt über ſeiner „Genoveva“ die philoſophiſche Legende, daß das Menſchengeſchlecht von Gott vertilgt werde, wenn nicht alle tauſend Jahre ein einziger Menſch vor ihm beſtehe. Dieſe tauſend Jahre ſind um, und Genoveva iſt der Menſch, der durch ſein Leiden und Dulden die Welt entſühnt.

Dieſer Gedanke vom ſtellvertretenden Leiden iſt für das Drama unentbehrlich, ſoll nicht Genovewa zur ſinnloſen Dulderin herabſinken. Und ich glaubte dieſe legendenhafte Idee dadurch noch beſonders hervorzuheben, daß ich die betreffenden Worte (nachdem ich den Geiſt Dragos geſtrichen hatte) einem in der Legende begründeten Schutzgeiſt der Genoveva in den Mund legte, und dieſen Schutzgeiſt — die Worte weiſen darauf hin — als Prolog zum Nachſpiel erſcheinen ließ.

In dieſem herrlich naiven innigen Nachſpiel verläßt Hebbel

Digitized by Google

die Bahn des pſychologiſchen Dramas, und der Schutzgeiſt Genovevas erſchien mir deshalb als eine zwangloſe Überleitung. Er ſtellt auch äußerlich die Verbindung zwiſchen Tragödie und Nachſpiel her und ſchlägt die Brücke über ſieben Jahre.

Hebbel hat das Nachſpiel zehn Jahre nach dem Drama geſchrieben, und es iſt für uns heute gleichgültig, ob er es urſprünglich nur unterlaſſen hat, weil ihm die Geſtalt Golos über den Kopf gewachſen war, oder ob dafür künſtleriſche Gründe maßgebend waren, und er es ſpäter nur hinzufügte, um, wie manche glauben, dem Publikum eine Konzeſſion zu machen. Nicht auf die Motive des Dichters kommt es an, ſondern auf das Werk ſelbſt. Und mag ein naives Publikum in dem Wiederauffinden der heiligen Genoveva im Walde die Legende ſehn, wo nach der Tragik eitel Luſt und Freude herrſcht, in dem Hebbelſchen Werk ſteckt etwas ganz anderes, und die Bühne kann es geſtalten. Dieſe Genoveva iſt ihren Leidensweg bis ans Ende gegangen, ſie hat ihre Sendung erfüllt. Ihr Schmerzenreich bedarf ihrer nicht mehr, ſie geht verklärt in den Himmel ein, woher ſie gekommen war. Auf Siegfried aber, der die Verlorene nur wiederfindet, um ſie für immer zu verlieren, fallen gerade vom Nachſpiel aus ganz neue Schlaglichter . . .

Der Düſſeldorfer Dramaturg Karl Leberecht Immermann.

Von Dr. Ernſt Leopold Stahl, Heidelberg.

Der verſtorbene Wiener Dramaturg Richard Fellner hat bekanntlich eine ungemein gründliche und an Aufſchlüſſen reiche Darſtellung der Düſſeldorfer Tätigkeit Karl Immermanns in ſeiner „Geſchichte einer deutſchen Muſterbühne“ verfaßt, die 1888 bei Cotta erſchienen iſt. Aber wie es öfter in wiſſenſchaftlichen Darſtellungen zu geſchehen pflegt, iſt über der Fülle von Einzelbemerkungen von dem Verfaſſer vergeſſen worden, am Ende ſeines — trotzdem ſehr wertvollen — Buches das Fazit ſeiner Nachforſchungen zu ziehen, ſo daß ſein Buch darum ein wenig den Eindruck einer Materialſammlung hinterläßt. Hier möchte dieſe kleine Studie ergänzend eingreifen und vor allem die enge Berührung der Beſtrebungen des Theatermanns Immermann mit der Bühnenkunſt der Gegenwart zeigen. Im Tatſächlichen vertraut ſich die nachfolgende Schilderung den gewiſſenhaften Feſtſtellungen Fellners an.

Im Jahre 1827 ſchreibt ein heſſiſcher Profeſſor Ries, der eine Rheinreiſe unternimmt, über Düſſeldorf: „Dieſe Stadt ſpricht den Neuling, ehe er in die Tore einwandelt, auf günſtige Weiſe

Digitized by Google

an; jedoch wird die vorgefaßte Meinung gar noch übertroffen. Der Abend indes führte uns in das Theater. Allein bis hierher iſt das Anziehende und erfreulich Schöne nicht gekommen. Gar nicht preziös ging die „Preziosa“ mit ihrem Gefolge über die Bretter an uns vorüber.“ Der Mann, dem damals ſchon ſeit 10 und noch für 13 Jahre das Düſſeldorfer Theater anvertraut war, hieß Deroſſi. Er hatte es, nachdem er ſich ehedem in Tirol herumgetrieben hatte, bei der am Niederrhein ſpielenden Bande einer gewiſſen Karoline Müller vom Schauſpieler bis zum Regiſſeur gebracht und ſich dann in einem günſtigen Augenblick 1817 in Düſſeldorf ſelbſtſtändig gemacht. Er beſaß Eigenſchaften, die ihn in den Augen manches deutſchen Stadtrates auch heute noch als idealen Theaterdirektor erſcheinen laſſen würden: er war „ſolide“. Will ſagen, er war mit allem zufrieden, ſtellte ſelten eine Forderung und machte jede gewünſchte Konzeſſion. Um die Kunſt ging es ihm nicht, ſondern um ſein liebes·täglich Brot, das er ungern mit Tränen aß. Daß er in einer Scheune ſpielte, die ſelbſt zum Schweinekoben nicht geeignet war, weil ſie alljährlich einmal unter Waſſer ſtand und darum ewig feucht blieb, focht ihn nicht an. Und ebenſo wenig, daß man in der Finſternis der Korridore ſich den Schädel einrennen konnte. Ungern, aber unentwegt trug er am Morgen jeder Vorſtellung ſeine 3 Taler Armengeld und 2½ Taler Theatermiete zum Herrn Stadtkaſſier. Wenn ein dicker Herr durch den Boden der Loge brach, ſich ein Bein ausrenkte und eine Dame unter ihm im Parterre mit ſeinem plötzlichen Beſuch in eine tiefe Ohnmacht jagte, war das dem Direktor zwar bedauerlich, aber ſo was konnte vorkommen, force majeure nannte er es wahrſcheinlich. Er wird die Betroffenen mit Freiplätzen zu ebener Erde und ohne Balkonbedachung wieder ſchadlos zu halten verſucht haben. Ein Zeitgenoſſe hat Deroſſis Perſon liebenswürdig und vorſichtig alſo beſchrieben: „Er geht nie über ſeine Kräfte und paßt das, was ſeine Bühne leiſtet, den Mitteln an, die ihm vom Publikum gewährt werden.“ Zu dieſer Anpaſſung an die „Mittel“ der Düſſeldorfer Einwohnerſchaft von damals hat er wohl auch ihre gelegentliche aktive Mitwirkung auf und hinter ſeiner Bühne gerechnet. Mit den Dialektvorträgen eigener Poeſien

Digitized by Google

durch den Bäckermeiſter und Gaſtwirt Lübke, der ihm für die gnädig erteilte Erlaubnis mindeſtens acht Tage lang die Frühſtücksſemmeln und den Dämmerſchoppen gratis geliefert haben wird, ließen ſich wunderſchön die Theaterabende in die Länge ziehen, die eine Poſſe von Kotzebue oder Raupach nicht immer recht füllen wollte. Wenn die lokalen Rückſichten es geboten, konnte ſelbſt Herr Deroſſi literariſch werden. Von einem ſeit einiger Zeit nach Düſſeldorf verſetzten Landgerichtsrat, der nebenher auch Stücke ſchrieb, mußte er doch wenigſtens eines gehörigerweiſe geſpielt haben. Unter dem gleichen Geſichtspunkt der Zeit- und Mühеerſparnis, wie den Herrn Weinzapfer zum Vortragen, lud er den Herrn Landgerichtsrat zum Inſzenieren ſeines eigenen Produkts („Andreas Hofer“ hieß es) höflichſt ein.

Bis an ſein ſeliges Ende wird Deroſſi ſeinen ihn zuerſt ſo genial bedünkenden Einfall bereut haben. Den Geiſt, den er 1829 ſo freundlich rief, iſt er faſt ein Jahrzehnt lang nicht mehr losgeworden. Der Landgerichtsrat hieß Karl Leberecht Immermann und ward ein größerer Reformator des deutſchen Theaters, als er je ein Dichter und Richter zuſammen geweſen war.

Das ſchon beſchriebene ehemalige Gießhaus des Meiſters Grupello war damals ſeit rund 80 Jahren als Muſenſtall in Benutzung. Als man den Bau im Innern erneuert hatte, kam Immermann urplötzlich der „abenteuerlichſte Einfall“, etwas zu ſtiften, „was ſo hübſch ſei wie die Säulen und Vergoldungen“. Er gründete den Verein von Kunſtfreunden, der zunächſt unter Immermanns Leitung mit den Schauſpielern Deroſſis während des Winters 1832—33 vier Sondervorſtellungen (die Schauſpieler nannten ſie, im Gegenſatz zu den übrigen, „Kunſtvorſtellungen“) veranſtaltete: bis Immermann dem ſchwierigen Deroſſi, deſſen Perſonal er allmählich ergänzte, gegen eine Entſchädigung die Zügel entwand, um an der Spitze des Theatervereins in den folgenden vier Wintern, von 1833 bis 1837, ſeine Erneuerung der deutſchen Schauſpiel-, vor allem der Klaſſikerbühne durchzuführen. Er hat in dieſer Spanne Zeit Kleiſt den Weg auf die Bühne erzwungen (die vorangehenden Experimente in Weimar, Wien und anderwärts wiegen wenig), für

Digitized by Google

Calderon und für Shakeſpeares Tragödie den ihnen eigenen Stil der Darſtellung gefunden, hat Leſſing verjüngt, Goethe gepflegt, Schiller (dreiviertel Jahrhunderte vor Gerhart Hauptmann, wovon gleich noch zu ſprechen ſein wird) entſentimentaliſiert.

Immermann bezeichnete ſeine Düſſeldorfer Arbeit gerne als „epigoniſches Werk", als eine Nachbildung von Goethes Wirken am Weimariſchen Hoftheater. Dieſes hatte ihm, einem Sohne des nüchternen Magdeburg (wo ſchon ein berühmter Dramaturg des 18. Jahrhunderts, Schink, geboren war) als Haller Studenten in Halle und in Lauchſtädt die mächtigſten Theatereindrücke ſeiner Jugend vermittelt. Aber gelegentlich muß er ſelber zugeben, daß die Leiſtungen ſeiner Düſſeldorfer Muſterbühne — trotzdem er mit billigerem und ſchon darum geringwertigerem Schauſpielermaterial arbeiten muß — weit über Weimar hinauswuchſen. Es war einer der größten Fehler der Weimariſchen Bühne, ſagt Tieck einmal, daß ihre Aufführungen ohne dramatiſche Perſpektive ſich entwickelten, daß alles auf einer und derſelben Linie ſtand. Immermann iſt dagegen gerade durch ſein Vermögen des Schattierens, durch die Kunſt, Hell und Dunkel abwägend zu verteilen, der erſte moderne Regiſſeur in Deutſchland geworden.

Im Anfang war für ihn das Wort. An drei Kardinalgebrechen litt in ſeinen Augen das Theater ſeiner Zeit. Der Schauſpieler verachtet eine methodiſche Ausbildung und wird purer Manieriſt; er beſcheidet ſich nicht mit dem Beruf eines Inſtrumentes ſeines Dichters, alſo des reproduzierenden Künſtlers, ſondern ſtellt ſich über das Gedicht; er drängt zudem das mimiſche Element gegenüber dem rezitierenden in den Vordergrund. Die dramatiſche Poeſie aber iſt in erſter Linie eine Kunſt der Rede. Darum werden mit unendlicher Geduld hoch droben überm Rhein in der klöſterlich abſeitigen Zelle, die ihm Freund Schadow in der Akademie zur Verfügung ſtellte, zunächſt einmal mit jedem einzelnen Schauſpieler Silben gemeſſen, Akzente feſtgelegt, Schattierungen der Rede ausgearbeitet, wird ihnen ferner von Immermann ſelber, der ein geſchickter Dramenvorleſer in der Art Ludwig Tiecks war, das Stück als Ganzes noch einmal geiſtig nahegebracht, ehe ſie ſelber ſich vereinigen, um dann

Digitized by Google

— erſt recht noch einmal eine Leſeprobe abzuhalten, an die ſich ſchließlich erſt die Bühnenproben mit der Feſtſtellung der Aktion anreihen dürfen. Dank ſeiner methodiſch Schritt für Schritt aufbauenden Innenregie, die keinen Satz unerwogen und ungewogen ließ, hat Immermann mit einer (nach ſeinem eigenen Wort) „zuſammengelaufenen Geſellſchaft, wobei ſich kein einziges ausgezeichnetes Talent befand“, ſelbſt die ſprachlich ſchwierigſten Dichtungen wie „Emilia Galotti“ oder den „Prinz von Homburg“ bezwungen. Szenen, die man, trotzdem ſie immer geſprochen wurden, kaum je vernahm, wie in „Emilia Galotti“ die zwiſchen Pirro und Angelo, erſchienen durch die Eigentümlichkeit der Tonfärbung und des Tempos wie neugedichtet.

Immermann iſt als Wortregiſſeur ein direkter Vorgänger Heinrich Laubes geweſen, der ſich ſpäter zur rhetoriſchen Erziehung ſeiner Schauſpieler einen eigenen Sprechlehrer — Strakoſch — hielt: „Sprechen“, ſagt Laube, „iſt das Hauptmittel des Schauſpielers. Richtig ſprechen, verſtändlich ſprechen, eindrucksvoll ſprechen, hinreißend ſprechen, das iſt die Stufenleiter.“ In anderer Beziehung iſt Immermann von Laube niemals im Entfernteſten erreicht worden: in der Fähigkeit, den Sinn der Dichtung durch das Bühnenbild zu unterſtützen. Man ſtaunt immer von neuem wieder über die Feinnervigkeit dieſes Regiedichters, wenn man gewahr geworden iſt, wie roh und — für unſer Empfinden — ſtilwidrig häufig ſogar die Bühnenmalereien an Goethes Weimarer Bühne zur gleichen Zeit geweſen ſind. Man höre, wie Immermann ſelber ſeine Dekoration zu Viktor Hugos „Maria Tudor“ beſchreibt: „Zwei ſchwarze Altäre im Vordergrunde mit Kruzifixen darauf und Kandelabern zur Seite. Bis zur dritten Kuliſſe auf beiden Seiten ein Vorhang von ſchwarzem Zeug mit großen weißen Kreuzen. Im Hintergrunde die Treppe, die von oben herunter bis in den Keller führt. Dahinter ein Feſton von Schwarz; zwei Seitenwände, weiß mit großem ſchwarzem Kreuz. Dahinter der Proſpekt der erleuchteten Stadt.“ Immermann, der in Düſſeldorf die gefälligen, aber ſtark konventionellen Dekorationen des vielbegehrten Berliner Ateliers der Gebrüder Gropius vorfand, hält hier be-

Digitized by Google

wußt oder unbewußt die Ideen des lange verkannten Meisters Karl Friedrich Schinkel lebendig. In „Wallensteins Tod“ drückt er die Sternensymbolik auch im Bilde sehr fein aus: Sterne führen den Friedländer ein, Sterne geleiten ihn zum Tode. Im ersten Akt im Turminnern die Planetenbilder in seltsamen Farben erleuchtend, im fünften der Blick aus dem gotischen Gemach auf den wolkenverhangenen Himmel, bis dann, bei Senis Kommen, „das greuliche Zeichen im Hause des Lebens sichtbar wurde, unter welchem Wallenstein zum Tode abschritt“.

Für das Shakespearesche Lustspiel erkennt er die Notwendigkeit einer ununterbrochenen Abwicklung. So hat er sich für eine Privataufführung Düsseldorfer Maler von „Was ihr wollt“ eine neuartige Shakespeareszene erdacht, die sowohl von der elisabethinischen wie der antiken Bühne ihre Anregungen empfing. Sein Proszenium, das er (wie schon Schinkel es wünschte) ziemlich weit in den Zuschauerraum vorbaute, bedeutete „das Freie“, die rückwärtige kleinere Bühne den geschlossenen Raum, zwei Türen in der Rückwand, die zwei ausgemalte Prospekte sehen ließen, Ausgang zum Garten und Ausgang zum Hafen. Ganz im Sinne des Reformgedankens, den Georg Fuchs am Münchener Künstlertheater in die Tat umgesetzt, hat schon Immermann hier auf einem „symbolisch-andeutenden Gerüst“ von großer Breite und geringer Tiefe die (so sein Wort) „für das Drama so günstige basreliefartige Anordnung“ getroffen.

Shakespeare krönte Immermanns theatralische Arbeit. Bei der Beschäftigung mit Shakespeare war es auch gewesen, wo er seine praktisch theatralische Berufung empfing. Im Kreise Schadows hat er zuerst im Winter 1828 Szenen aus dem „Sommernachtstraum“ — wo den Puck übrigens ein Mann spielte — sowie (im Januar 1829) Falstaff-Szenen arrangiert, mit Immermann selber als Falstaff und Schadow als Prinz.

Im Repertoir der sogenannten „Mustervorstellungen“ der ersten beiden Jahre (1832/33 und 1833/34) befand sich Shakespeare noch nicht: ganz gewiß nicht aus Mangel an Liebe, sondern im Gegenteil weit eher aus Ehrfurcht, die ihn die Schwierigkeit erkennen ließ, ihn mit einem kleinen, mangelhaft geschulten Ensemble zu bewältigen. Ein anderes englisches Drama, „Stille

Digitized by Google

Waſſer ſind tief" in F. L. Schroeders dazumal noch immer zugkräftiger Bearbeitung nach Beaumont und Fletcher („Rule a Wife and have a Wife") war dagegen ſchon (von Uchtritz, nicht von Immermann geleitet) eines der für den erſten Winter zur Aufführung ausgewählten Stücke. Immermann lobte deſſen immer gleichen Wert und erklärte es für einen „Eckſtein" des bürgerlichen Schauſpiels, wie er ähnlich Shakeſpeares Komödien mit ihren „Farben und Charakteren" als Eckpfeiler eines gediegenen Luſtſpielprogramms und ſpeziell den „Kaufmann von Venedig" als „Komödie im höchſten Stil" betrachtet. Wenn er im letzteren den Figuren von Portia, Jeſſica, Neriſſa, Baſſanio, Antonio gleiche oder doch ähnliche Bedeutung wie Shylock beimißt, ſo eilt er mit dieſer Anſicht wiederum ſeiner Zeit voraus, die im „Kaufmann" das Shylock-Drama einſeitig zu betonen geneigt war, und trifft ſich in dieſen wie in zahlreichen anderen Punkten ganz unmittelbar mit der heutigen Auffaſſung. Mit welcher beſonderen Liebe iſt z. B. bei Max Reinhardt die ganze Portia-Komödie in Spiel und Bild behandelt!

Statiſtiken ſind nicht immer beweiskräftig, auch nicht im Theaterbetriebe. Eine große Liſte von Klaſſiker-Aufführungen, wie manche Direktoren ſie auch heute noch am Saiſonſchluß vorweiſen, dient oft genug nur dazu, der Öffentlichkeit Sand in die Augen zu ſtreuen. Eine Qualitätsſtatiſtik iſt ja leider ein Ding der Unmöglichkeit. Bei Immermann, dem es einzig darauf ankam, ernſte Arbeit zu leiſten, verhält es ſich anders. Man darf es als einen Beweis für das zunehmende Vertrauen in ſein Perſonal, ſein Publikum und ſein eigenes Können nehmen, wenn er im 3. Jahr (1834—35) Shakeſpeare 2 Abende, im 4. ſogar 8 und im 5. auch wieder 7 widmet; dann folgt im 6. Jahr (1837), wo das Unternehmen bereits wieder im Defloriren iſt, noch ein Abend. Insgeſamt gehören von den 444 Abenden des ganzen Immermannſchen Regimes (ſo viele waren es zuſammen mit den Gaſtſpielen in Elberfeld und Krefeld) Shakeſpeare nur 19 Abende, alſo abſolut genommen ein verſchwindend geringer Bruchteil. Indeſſen erhielt Goethe nur einen Abend mehr, und auf Calderon, der von Immermann-Beurteilern gern gegen ſein

Digitized by Google

Shakespeare-Interesse ausgespielt wird, entfiel genau die gleiche Zahl 19 wie auf Shakespeare. Diese 19 Shakespeare-Vorstellungen, unter denen die Dilettantenaufführung von „Was ihr wollt“ von 1840 mitgezählt ist, verteilen sich auf acht verschiedene Werke („Macbeth“, „Hamlet“, „König Johann“, „König Lear“, „Romeo und Julia“, „Kaufmann von Venedig“, „Othello“, „Was ihr wollt“). Hingegen war Calderon bei gleicher Gesamtziffer nur mit fünf Werken vertreten, also offenbar etwas zugkräftiger in der — auch im Schadowschen Kreise — gut katholischen Stadt. Fremde Bearbeitungen wurden benutzt für „Othello“ (das ältere Berliner Buch) und „Lear“ (Schreyvogels Einrichtung nach der Voßschen Übersetzung). Immermann war ein starker, aber selten ein gewalttätiger Streicher. Er entsetzte sich z. B. mit Recht darüber, daß man in Berlin damals noch Margarethe in „Richard III.“ wegläßt, die doch „dem düsteren Gemälde als Chor der Vergangenheit“ seinen erhabenen Charakter gebe.

Bei Shakespeare bewundert Immermann bereits die Historien als ein „wunderbares Riesengedicht“, ohne natürlich zu wagen, was mit tauglicheren Mitteln nachher Dingelstedt tun konnte, nämlich sie als Zyklus zu spielen. Andrerseits hatte er das auch heute noch keineswegs ganz unberechtigte Bedenken, die *getrennten* Stücke als nicht in sich geschlossen dem Publikum vorzuführen. Trotzdem versucht er, „*König Johann*“ zu spielen, an dem ihn zunächst die Charakterschilderung und später auch die Klarheit von Handlung und Motiven besticht, und ihn sogar gegen den Widerspruch seines Verwaltungsrates auf dem Spielplan zu halten, trotzdem er nicht gefiel.

Näher lag Immermann allerdings die Charaktertragödie im engeren Sinne, die er am vollkommensten ausgebildet findet in „Hamlet“ und „Lear“, da hier auch Nebenszenen und Nebenfiguren dazu dienten, die Hauptfigur als beherrschendes Element darzustellen, während ihm im „Othello“ „die Eifersucht des Mohren zu sehr als Thema an und für sich behandelt“ erscheint.

Die auch noch von H. H. Houben ausgesprochene Ansicht von einer „herausfordernden Bevorzugung“ *Calderons* durch Im-

Digitized by Google

ꝛermann führt Richard Wittſack neuerdings auf das richtige Maß zurück, indem er zwar deſſen Begeiſterung für die chriſtliche Tragödie, „wohin der Brite mit ſeinen unermeßlichen Kräften doch nicht reicht“, aber auch des Dramaturgen klare Einſicht in die engen Grenzen Calderonſcher Kunſt mit ihrer „pomphaften runden Kategorienwelt“ hervorhebt und auf Immermanns Satz aus den Düſſeldorfer Anfängen verweiſt: „Ihr kennt mein Gefühl für Shakeſpeare, ihr wißt, wie viel gründlicher er mich berührt als Calderon.“

Mit kaum geringerer Liebe als der Klaſſiker nahm er ſich des bürgerlichen Schau- und Luſtſpiels an, zu dem er in ganz Düſſeldorf die Requiſiten zuſammenborgte. Iffflands „Jäger“, die uns heute noch lieb ſind, hielt er gleich manchem Kotzebue und Schroeder als Tagesware für unſchätzbar; ſchon deswegen, weil der Kunſtpädagoge in ihnen ein praktiſches Mittel ſah, ſeine Schauſpieler daran zu gewöhnen, ſich natürlich zu geben, anſtatt zu plappern oder zu brüllen. —

Alle echten Mittel der Kunſt, namentlich der ſzeniſchen, ſo ungefähr ſagt Immermann einmal in den Memorabilien, ſind höchſt einfach und koſten kein Geld, ſondern erfordern nur Verſtand. Goethe wußte mit einem alten Lappen, den er irgendwo aufgetrieben, Wunderdinge auszurichten. So wagt Immermann ſich auf der winzigen Bühne des Düſſeldorfer Schauhauſes, auf der kaum 40 Menſchen zu plazieren waren (als Mendelsſohn, der eine Zeit lang ſein wenig geeigneter Theaterkapellmeiſter geweſen, 20 mehr verlangte, mußte er ſie ihm mehr aus Raum- als Geldmangel ſtreichen), an die ſchwierigſten ſzeniſchen Aufgaben. Mit einem Sprachrohr, ein paar Strickleitern, zwei geöffneten Verſenkungen als Kajütenzugängen, einer Regenmaſchine und etlichen taumelnden Statiſten zeigte er in ſeinem eigenen Drama „Alexis“ das Schiff im Kampf mit den tobenden Elementen. Wo es ihm — für die Kaſſe oder für die Dichtung — gut erſcheint, ſchont er gelegentlich auch Proſpekte nicht und nicht Maſchinen. In den „Räubern“ legt er dem „würſtegefütterten Demos“ zuliebe recht maliziös eine gräßlich-ſchöne Schlachtſzene mit einigen 50 Soldaten und mehreren Pfund Pulver ein.

Digitized by Google

Im „Wundertätigen Magus“ erkennt er aber sehr richtig die bei Calderon auch sonst nicht selten gebotene künstlerische Notwendigkeit, das — sozusagen — praktische Resultat dieser (natürlich im höchsten Sinne) tendenziösen Dichtungen auch szenisch zu unterstreichen. So erfindet er hier eine Apotheose „Der Sieg des Christentums“, in welcher der Himmel selber sich öffnet, die Märtyrer nach ihrer Enthauptung in Gnaden zu empfangen.

Selbst in den Schlachtszenen betont er bei Calderon geistreich die religiöse Grundstimmung. So erschallen statt der irdischen himmlische Kriegsfanfaren, Choräle als Kriegsmusik. Jede seiner Kampfszenen hat er (ein Beweis statt vieler für den Reichtum seiner szenischen Einfälle und sein Vermögen, sich in die heterogensten Stile hineinzufühlen) auf andere Weise dargestellt. In „Macbeth“ werden sie nur durch Signale angedeutet, in den „Räubern“, wie wir sahen, „durch etwas nie Erhörtes von Blitz, Feuer, Knall, Metzeln und Würgen“ verdickt, im „Prinzen von Homburg“ in allen Details ausgearbeitet. In „Wallensteins Lager“ drückt er (bei einer Dilettantenaufführung) jedem einzelnen Statisten einen Zettel in die Hand, um ihm seine Stellungen zu bezeichnen. In solchen Fällen rief Immermann dann gern die Künstler der Akademie zu Hilfe. Professor Hildebrandt arrangierte im „Standhaften Prinzen“ von Calderon die Gruppen bei der Ausschiffung und bei den Kriegerzügen, ebenso die Schlacht im „Prinzen von Homburg“. Auch die Dekorationen stammten, soweit sie nicht vorhanden waren, von den Malern der Düsseldorfer Kunstschule, deren frische rege Kräfte — trotz mancher Anfeindung von seiten des sehr religiösen Schadow — die eigentlichen Stützen seiner Bühne blieben. Schirmer entwarf für Immermanns „Andreas Hofer“ eine Tiroler Landschaftsskizze, welche Kunstschüler ausführten, ebenso den Prospekt von Fez im „Standhaften Prinzen“, der Architekt Wiegmann das Babylon zu Calderons „Tochter der Luft“. Hildebrandt lieferte Skizzen zu den drei lebenden Bildern, durch welche Immermann im „Faust“ während des Geistergesanges im Studierzimmer des träumenden Faust das bis dahin übliche Ballettgehüpfe ersetzte, und mittels welcher er die Hauptgedanken des Textes optisch-einfach ausdrückt. Auch den Erdgeist zeigte er nicht körperlich,

Digitized by Google

sondern als Phantasmagorie mit Hilfe der Laterna magica. Die Beleuchtung weiß er auch sonst, so primitiv sie damals ist, geschickt zu verwerten. In der Elberfelder Reitbahn, in der er zu spielen gezwungen ist, fällt ihm, der überhaupt nie, wie die Handwerker, mit einer Inszenierung „fertig" wird, bei der soundsovielten Wiederholung des „Wallenstein" ein, mit einem grünen Mond- und einem gelben Lampenlicht dem Todgeweihten etwas Schattenhaftes zu geben.

Nur weniges soll noch gesagt werden über die Potenzen Immermanns als literarischer Regisseur im engeren Sinne. Wie als Organisator — er war ein Vorkämpfer der ganzjährigen Verträge und Verdammer des Serienspielens —, so ging er auch als Dramaturg neue, eigene Wege. Bei Shakespeare sowohl (etwa in seiner Textgestaltung des ersten „Macbeth"-Akts oder des „Hamlet") wie bei Schiller. Im Hinblick auf die vielumstrittene und teilweise als Sacrileg eines bösen „Modernen" angeschwärzte Textbearbeitung, welche im Herbst 1913 Schillers „Tell" durch Gerhart Hauptmann in dessen Inszenierung am Berliner Sozietätstheater erfahren hat, darf daran erinnert werden, daß schon sehr viel früher ein deutscher Dichter ein anderes Schillersches Drama nach ganz ähnlichen Grundsätzen dramatisch eingerichtet hat. Während der Saison 1834 bis 1835 hat Karl Immermann „nach einem längst durchdachten Plane" „Wallensteins Tod" in einer Form aufgeführt, die nach seiner eigenen Bemerkung „alles Sentimentalische und Müßige hinausgestrichen" hat, unbeschadet der Popularität mancher Stelle. Die Szenen der Frauen im dritten und vierten Akt hat er vollständig weggelassen, da nach seiner Meinung die weicheren Charaktere zwischen den gewaltigen politischen Taten gleichsam zerrieben würden. Auf diese letzteren aber kam es ihm, trotzdem er selber beklagte, wie wenig Sinn das deutsche Theaterpublikum für historische Vorgänge auf der Bühne habe, vor allem an. Max und Thekla wurden wieder zu dem, „was sie doch eigentlich auch nur sein sollen, zu rührenden Episoden" reduziert, und auch dem Wallenstein selber strich Immermanns Stift manchen seiner sentimentalen Rückfälle, vor allem den lyrischen Monolog „Du hast's erreicht, Oktavio".

Digitized by Google

Richard Fellner beſchreibt den Geſamteindruck der Bearbeitung (die auch Grabbe in ſeiner ſchönen Schilderung der Aufführung „mit richtigem Takte gekürzt“ nannte) folgendermaßen: „Immermanns Einrichtung zeigt uns in ſchneller Handlung das gigantiſche Wagen und den Sturz eines genialen Mannes. Freunde des Tragiſch-Gewaltigen werden ihren kühnen Zug bewundern. Sie hat das Drama der Antike näher gerückt.“ Ob ſie allerdings, wie Immermann glaubte, „Schiller ſelbſt erfreut hätte“, darf man füglich in Frage ſtellen. —

Eine in vielen Punkten mit Immermanns Anſchauungen übereinſtimmende Bearbeitung des geſamten „Wallenſtein“ (Immermann ſpielte nur den „Tod“ mit dem vorangehenden letzten Akt der „Piccolomini“) hat 1908 Dr. Eugen Kilian in ſeiner wertvollen Schrift „Schillers Wallenſtein auf der Bühne“ angeregt; den hier von ihm vorgeſchlagenen einteiligen fünfaktigen „Wallenſtein“ mit dem „Lager“ als Vorſpiel hat nachher Hagemann in Mannheim erſtmals auf die Szene gebracht.

Keine Freude hätte ganz gewiß eine andere Schiller-Bearbeitung Immermanns ihrem Dichter gemacht, die der „Jungfrau von Orleans“. Der Düſſeldorfer Dramaturg hatte überhaupt wenig für dieſes Werk übrig. Es „iſt doch weiter nichts als blühende Opernpoeſie. Es hat nur einen gründlich tragiſchen Gedanken, nämlich den, daß der König und ſeine Geſellen, noch umleuchtet von den Wundern des Himmels, die Jungfrau doch gleich wieder nur zur Bettgenoſſin und Kindermutter machen wollen. Alles übrige iſt Schofel und ungeſchickter Schofel. Die Agnes Sorel ſteht immer neben der Handlung wie das fünfte Rad am Wagen.“ Aber Immermann konſtatiert als Geſchäftsmann mit Befriedigung, daß Schillers ſchwächſtes Schauſpiel „noch immer das alte Bataillenpferd iſt. Wir nahmen beim ſchönſten Wetter auf ſie 228 Thaler ein“. Da indeſſen die Premiere ſich fünf Stunden hinzog, ſo ſchnitt er „aus dem Vorſpiel die langen Erzählungen Bertrands, aus dem 3. Akte das langweilige Verſöhnungsgequängel zwiſchen Burgund, dem König und Du Chatel — ferner den ſchwarzen Ritter; aus dem 4. Akte die langweiligen Schweſternſzenen; aus dem 5. die

Digitized by Google

Köhler- und Gefangennehmungsszene. Nach diesem Haupt- und Kaiserschnitt wird hoffentlich das heilige Mädchen bei einer Repetition punkt 10 Uhr unter ihrer Fahne liegen". Interessant ist an dieser Radikalkur, daß es Immermann nicht einfiel, die Montgomeryszene zu streichen, die selbst in unseren Tagen noch an großen Bühnen in gedankenloser Weise von manchen Regisseuren weggelassen wurde.

Es hat sich in dieser Skizze nur darum gehandelt, das Bild des Düsseldorfer Dramaturgen in großen Zügen zu umreißen. In des Kunstliebhabers Immermann, von den Jünftigen seiner Tage so herzhaft geschmähter „gelehrter Bühne" drückt sich theoretisch wie praktisch zum erstenmale im Theater nicht nur Deutschlands, sondern der Welt in voller Klarheit der Gedanke von einer Gesamtregie aus, von einer künstlerischen Einheit der dramatischen Reproduktion, die der Einheit der dramatischen Produktion entspricht — ein volles Menschenalter vor den Meiningern. Die Nachbarstadt Aachen hatte — es ist fast komisch, zu sagen — am Ausgange der zwanziger Jahre neben dem Lampenputzer nur einen einzigen Bühnenangehörigen, den das sonst mit Köln vereinigte Theater unteilbar für sich allein besaß. Es war der Maschinenmeister, der nachmals berühmte Josef Mühldorfer. Dank seinen für ihre Zeit fabelhaft raffinierten Maschinerien und einigen Stars konnte sich das Aachener Ensemble 1829 sogar erfolgreich bis nach Paris vorwagen. Die Immermannsche Unternehmung, die drei Jahre nach dem Pariser Gastspiel der Aachener einsetzte, wirkt wie ein durchaus nicht zufälliges Exempel auf das Gegenteil dieser nächstnacharlichen Maschinerie- und Star-Spektakel.

Man hat gern Immermanns unwilliges und nicht völlig unberechtigtes Wort über die „ungebildete, in Wein und Oberflächlichkeit versunkene Rheinstadt" Düsseldorf wiederholt, die ein künstlerisches Unternehmen von so außerordentlicher Art nach fünf Jahren untergehen ließ. Ich halte es aber doch für richtiger, sich die Frage vorzulegen, ob im damaligen Deutschland wohl eine andere Stadt von 20 000 Einwohnern, die Düsseldorf um diese Zeit zählte, imstande gewesen wäre, es ebenso oder selbst

Digitized by Google

weniger lange zu halten. Die wackeren Herren, die in den gar nicht freigebigen geldarmen Biedermeiertagen die 22 000 Taler Defizit haben tragen helfen, verdienen ein freundlicheres Andenken als ihnen in der Theatergeschichte bisher manchmal beschieden gewesen ist.

Digitized by Google

Anhang.

I. Eugen Kilians Inszenierungen am Karlsruher Hoftheater 1895–1905.

1895.

14. Mai. Shakespeare: Wie es euch gefällt.
4. Oktober. Greif: Franzesca da Rimini.

1896.

10. Januar. Heinrich Kruse: Standhafte Liebe.
24. Oktober. Ibsen: Der Volksfeind.
30. Oktober. Schiller: Kabale und Liebe.
12. Dezember. Schönthan und Koppel-Ellfeld: Die goldene Eva.

1897.

23. Januar. Sudermann: Morituri.
30. Januar. Blumenthal: Abu Seid.
9. März. Fulda: Der Sohn des Kalifen.
30. März. Lindau: Der Abend.
24. September. v. d. Pfordten: Michelangelo. Uraufführung.
12. Oktober. Shakespeare: Der Widerspenstigen Zähmung.
2. Dezember. Benedix: Die relegierten Studenten.
9. Dezember. Kruse: Die Gräfin.

1898.

8. Februar. Fulda: Jugendfreunde.
13. März. Raimund: Die gefesselte Phantasie.
19. März. Ibsen: John Gabriel Borkman.
11. April. Shakespeare: Antonius und Kleopatra.
10. Mai. Schnitzler: Liebelei.
14. Juni. Langmann: Bartel Turaser.
27. Oktober. Ganghofer: Meerleuchten.
3. November. Grillparzer: Esther.
10. Dezember. Sudermann: Die Schmetterlingsschlacht.

Digitized by Google

1899.

12. Januar.	Ebner-Eschenbach: Am Ende.
	Bernstein: Mein neuer Hut.
19. Januar.	Grillparzer: Des Meeres und der Liebe Wellen.
14. März.	Wolters und Gjellerup: Die törichte Liebe.
2. April.	Shakespeare: Der Sturm.
19. Mai.	Hauptmann: Fuhrmann Henschel.
2. September.	Dreyer: Unter blonden Bestien.
	Sühring-Bardey: Der gute Ton. Uraufführung.
21. Oktober.	Dreyer: Hans.

1900.

9. Januar.	Ibsen: Nora.
29. Januar.	Sardou: Cyprienne.
17. Februar.	Lindau: Der Herr im Hause.
15. März.	Heyse: Graf Königsmark.
29. April.	Goethe: Götz von Berlichingen. Nach der Orig.-Ausg. von 1773.
10. Mai.	Hauptmann: Der Biberpelz.
15. Juni.	Heyse: Ehrenschulden.
	Fulda: Die Zeche.
	Dreyer: Liebesträume.
23. Juni.	Birch-Pfeiffer: Die Grille. (Zum 100. Geburtstag der Verfasserin.)
22. Dezember.	Molière: Die Schule der Ehemänner.
	Molière: Die Schule der Frauen.

1901.

17. Januar.	Shakespeare: Was ihr wollt.
2. Februar.	Grillparzer: Die Jüdin von Toledo.
23. März.	Widmann: Lysanders Mädchen.
	Holberg: Der geschwätzige Barbier.
21. Juni.	Ibsen: Rosmersholm.
20. September.	Skowronnek: Die goldene Brücke.
28. November.	Wach: Ein Sonnenstrahl. Uraufführung.
	Wolters: Kinderkrankheiten.
10. Dezember.	Grabbe: Don Juan und Faust. (Zum 100. Geburtstag des Dichters.)

Digitized by Google

1902.

26. Januar.	Bauernfeld: Fortunat.
13. März.	Sudermann: Es lebe das Leben.
12. Juni.	Ibsen: Die Frau vom Meere.
16. September.	Tirso de Molina — Adler: Don Gil.
2. Oktober.	Wilbrandt: Der Meister von Palmyra.
18. Oktober.	Kleist: Die Familie Schroffenstein.
28. November.	Maeterlinck: Monna Vanna.
9. Dezember.	Björnson: Ein Fallissement.

1903.

8. Januar.	Schiller: Don Carlos.
21. März.	Hauptmann: Der arme Heinrich.
12. April.	Kleist: Das Kätchen von Heilbronn.
28. Mai.	Maeterlinck: Der Eindringling.
	Schnitzler: Die letzten Masken.
	Mirbeau: Der Dieb.
2. Oktober.	Pferhofer: Die Diplomatin.
13. Oktober.	Shakespeare: Maß für Maß. (Zum 1. Male nach dem Original.)
5. November.	Grillparzer: Die Ahnfrau.

1904.

8. Januar.	Bartels: Die schiefmäulige Almuth. Uraufführung.
6. Februar.	Goethe: Egmont.
19. März.	Weigand: Tessa. Uraufführung.
4. April.	Shakespeare: Das Wintermärchen.
14. Mai.	Molière: George Dandin.
	Molière: Der Arzt wider Willen.
23. Mai.	Raimund: Der Verschwender.
21. Juni.	delle Grazie: Sphinx.
1. Oktober.	Weigand: Agnes Korn.
21. Oktober.	Albert Geiger: Maja. Uraufführung.
1. Dezember.	Schiller: Fiesko.

1905.

4. Februar.	Heyermans: Kettenglieder.
14. April.	Ebner-Eschenbach: Ohne Liebe.
17. Juni.	Radelburg: Der Familientag.

Digitized by Google

II. Eugen Kilians Inszenierungen am Münchener Hoftheater 1908–1915.

1908.

17. Mai.	Hans Wach: Ein Sonnenstrahl.
	Arthur Schnitzler: Die Frage an das Schicksal.
	Ludwig Fulda: Die Zeche.
21. Mai.	Grillparzer: Sappho.
3. Juni.	Marie Ebner-Eschenbach: Am Ende.
	Heinrich Kruse: Standhafte Liebe.
15. August.	Josef Viktor Widmann: Lysanders Mädchen.
	Molière (Fulda): Die Schule der Ehemänner.
2. September.	Karl Schönherr: Erde.
5. Oktober.	Shakespeare: Antonius und Cleopatra.
7. November.	Heinrich Lilienfein: Der schwarze Kavalier. Uraufführung.
21. November.	Ernst Didring: Hohes Spiel. Uraufführung.
22. Dezember.	Shakespeare: Maß für Maß.

1909.

15. Januar.	Grillparzer: Ein Bruderzwist in Habsburg.
22. März.	Shakespeare: Coriolan.
26. April.	Shakespeare: König Johann.
19. Mai.	Prosper Merimée (Bettelheim): Die Mißvergnügten.
	Brucys und Palaprat: Advokat Patelin.
17. Juni.	Martin Greif: Prinz Eugen.
30. Juni.	Julius Bab: Das Blut.
28. August.	Goethe: Die natürliche Tochter.
20. September.	Kleist: Die Hermannsschlacht.
9. Oktober.	E. von Keyserling: Peter Hawel.
9. Dezember.	Shakespeare: Julius Cäsar.
29. Dezember.	Shakespeare: Der Widerspenstigen Zähmung.

1910.

29. Januar.	Hermann Bahr: Das Konzert.
28. Februar.	Shakespeare: Hamlet.
15. März.	Paul Heyse: Graf Königsmark.
21. April.	Herbert Eulenberg: Leidenschaft.

Digitized by Google

4. Mai. Robert Heſſen: Vor Sonnenuntergang.
Hans von Gumppenberg: Münchhauſens Antwort.
Otto Erich Hartleben: Die Lore.
4. Juni. Ibſen: Geſpenſter.
10. Juni. Björnſon: Ein Falliſſement.
28. Auguſt. Goethe (und Felix von Stenglin): Die Aufgeregten.
19. September. Shakeſpeare: Timon von Athen.
17. November. Frank Wedekind: Der Liebestrank.
13. Dezember. Hebbel: Genovefa.

1911.

16. Januar. Kleiſt: Robert Guiskard, Herzog der Normänner.
16. Februar. Herbert Eulenberg: Alles um Liebe. Uraufführung.
25. Mai. Goethe: Egmont.
3. Juni. Shakeſpeare: Wie es Euch gefällt.
22. September. Kleiſt: Die Familie Schroffenſtein.
25. Oktober. Kleiſt: Amphitryon.
17. November. Kleiſt: Penthesilea.
8. Dezember. Joſeph Roſor: Brand der Leidenſchaften. Uraufführung.

1912.

28. Januar. Paul Heyſe: Die ſchwerſte Pflicht. Uraufführung.
Ludwig Ganghofer: Tod und Leben.
5. Februar. Kleiſt: Das Käthchen von Heilbronn.
22. März. Kleiſt: Prinz Friedrich von Homburg.
13. April. Joſeph Ruederer: Die Fahnenweihe.
25. April. Tim Klein: Veit Stoß.
17. Juni. Schiller: Kabale und Liebe.
21. September: Strindberg: Mutterliebe.
Strindberg: Wetterleuchten.
22. Oktober. Herbert Eulenberg: Belinde. Uraufführung.
16. November. Gerhart Hauptmann: Gabriel Schillings Flucht.
7. Dezember. Stefan Zweig: Das Haus am Meer.
28. Dezember. Johan Sigurjonſſon: Berg — Eyvind und ſein Weib.

Digitized by Google

1913.

12. Januar. Walter Zierſch: Eiſen. Uraufführung.
10. März. Hebbel: Agnes Bernauer.
10. Mai. Franz Molnar: Liliom.
30. Mai. Friedrich Bartels: Burg Weibertreu. Uraufführung.
26. September. Schiller: Die Räuber.
8. November. Georg Büchner: Dantons Tod.
Georg Büchner: Wozzek. Uraufführung.

1914.

18. Januar. Anzengruber: Das vierte Gebot.
5. April. Goethe: Fauſt. I. Teil.
28. Juni. Herbert Eulenberg: Zeitwende.
5. Oktober. Paul Heyſe: Colberg.
25. November. Shakeſpeare: Ein Wintermärchen.
5. Dezember. Otto Erich Hartleben: Die Erziehung zur Ehe.
30. Dezember. Shakeſpeare: Viel Lärm um Nichts.

1915.

7. Januar. Roderich Benedix: Die relegierten Studenten.

III. Verzeichnis der Schriften Eugen Kilians.

Aus dem Verlag von Georg Müller, München.

Dramaturgiſche Blätter. Erſte Reihe. 1905.

Goethes Fauſt auf der Bühne. Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inſzenierung des Gedichts. 1907.

Schillers Wallenſtein auf der Bühne. Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inſzenierung des Gedichts. 1908.

Aus der Praxis der modernen Dramaturgie. Der Dramaturgiſchen Blätter zweite Reihe. 1914.

Digitized by Google

Bühnenbearbeitungen und Theaterausgaben.

Shakeſpeare: Der Widerſpenſtigen Zähmung. Oldenburg, A. Schwartz 1898.
Antonius und Kleopatra. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1898.
König Heinrich V. Leipzig, Reclam 4037.
Wie es Euch gefällt. Leipzig, Reclam 4065.
Der Sturm. Leipzig, Reclam 4217.
Maß für Maß. Leipzig, Reclam 4525.
Was Ihr wollt. Leipzig, Reclam 4757.
Das Wintermärchen. Leipzig, Reclam 5026.

Schiller: Don Karlos. Mit Benutzung der älteren Ausgaben. Leipzig, Reclam 4509.

Hebbel: Genovefa. Leipzig, Reclam 5443.

Die Mannheimer Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen vom Jahre 1786. Ein Beitrag zur Bühnengeſchichte des Götz. Mannheim, Bensheimer 1889.

Goethes Götz und die neueingerichtete Münchener Bühne. München, Kellerer 1890.

Eine Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen von Schreyvogel. Litzmanns Theatergeſchichtliche Forſchungen II. Hamburg, Voß 1891.

Beiträge zur Geſchichte des Karlsruher Hoftheaters unter Eduard Devrient. Statiſtik des Repertoirs nebſt einem Auszug aus Ed. Devrients handſchriftlichen Aufzeichnungen. Karlsruhe, Braun 1893.

Der einteilige Theater-Wallenſtein. Ein Beitrag zur Bühnengeſchichte von Schillers Wallenſtein. Munckers Forſchungen XVIII. Berlin, Duncker 1901.

Goethe: Götz von Berlichingen. Nach der Originalausgabe von 1773. Oldenburg, A. Schwartz 1902.

Samuel Friedrich Sauter, Ausgewählte Gedichte. Eingeleitet und herausgegeben. Bad. Neujahrsblätter, Neue Reihe V. Heidelberg, Winter 1902.

Bauernfeld: Fortunat. Bühnenbearbeitung des Hoftheaters in Karlsruhe. Halle, Hendel 1910.

Digitized by Google

In meinem Verlage erschienen:

Eugen Kilian

Dramaturgische Blätter

2. Auflage. Geheftet M. 7.—, gebunden M. 9.—

Südd. Monatshefte: „Theaterfreunden werden Eugen Kilians „Dramaturgische Blätter" eine willkommene Gabe sein, in denen sie sieben Aufsätze über Shakespeare auf der modernen Bühne neben interessanten Studien über Regiekunst und Theatergeschichte finden."

Aus der Praxis der modernen Dramaturgie

Der dramaturgischen Blätter zweite Reihe

Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der Regiekunst und der Theatergeschichte.

2. Auflage. Geheftet M. 7.—, gebunden M. 9.—

M. G. Conrad in der Tägl. Rundschau: „Was der ebenso gelehrte wie vielerfahrene Praktiker Kilian über das Bühnenbild, über das Ausstattungswesen und über die wirksamsten Darstellungsmöglichkeiten berühmter Dramen auszusagen weiß, das sollte weit über den engeren Theaterkreis gehört und beachtet werden."

Goethes Faust auf der Bühne

Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichts

Geheftet M. 2.50, gebunden M. 3.50

Mannheimer Theater-Zeitung: „Der Verfasser gibt eine Fülle von neuen Anregungen und verbesserten Vorschlägen und nicht nur der Regisseur, sondern auch der Kritiker kann aus der Kilianschen Schrift viel, sehr viel lernen."

Mein Austritt aus dem Verband des Karlsruher Hoftheaters. Ein Wort der Aufklärung

Geheftet M. 1.20

Ferdinand Gregori in dem Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft: „Einer unserer Tüchtigsten, der Shakespeares Werke von widerwärtigen und lächerlichen Entstellungen reinigte, hat von der Stätte seines 14jährigen Wirkens Abschied genommen. ... Von ihm kann jeder Regisseur lernen."

Schillers Wallenstein auf der Bühne

Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichts

Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—

„Die Zeit", Wien: „Wo immer der erfahrene Mann der Bühne sich geltend macht, ist seine Meinung von Wert und Interesse. Man spürt einen durchgebildeten, vorsichtigen Geschmack und einen sehr feinfühligen Sinn für die Wirkungen der Szene."

Georg Müller Verlag / München

Druck: Münchner Buchgewerbehaus M. Müller & Sohn, München

Digitized by Google

Das Textpapier wurde zur Verfügung gestellt von den
München-Dachauer Papierfabriken

Digitized by Google

Digitized by Google